

DIE RÖMISCHEN PORTRÄTS IM ANTIQUARIUM
DER MÜNCHNER RESIDENZ

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von

Ellen Weski
aus Hannover

Druck: Dissertations- u. Offsetdruck Höpfner GmbH
Pestalozzistr. 106, 1000 Berlin 12

1985

DIE RÖMISCHEN PORTRÄTS IM ANTIQUARIUM
DER MÜNCHNER RESIDENZ

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von

Ellen Weski
aus Hannover

Druck: Dissertations- u. Offsetdruck Höpfner GmbH
Pestalozzistr. 106, 1000 Berlin 12

1985

Referent: Prof. Dr. Homann-Wedeking

Korreferent: Prof. Dr. Behling

Tag der mündlichen Prüfung: 20. 12. 1973

INHALTSVERZEICHNIS

I	Die Geschichte der Sammlung	S. 1-8
II	Einleitung	S. 8-12
III	Anmerkungen zu I und II	S. 12-19
IV	Abkürzungsverzeichnis	
V	Katalog	S. 20-245
VI	Abschließende Bemerkungen	S. 245-250

Mit der Herausgabe meiner 1973 entstandenen Dissertation in ungeänderter Form komme ich der Druckverpflichtung der Universität nach.

Der Text ist in sehr vielem überholt durch die 1977 aufgenommene Arbeit an einem Katalog des gesamten Skulpturenbestandes des Münchner Antiquariums. Dessen großzügig mit Photos ausgestattete Publikation im Hirmer Verlag München steht dicht bevor.

Berlin, 1985

E. W.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

I DIE GESCHICHTE DER SAMMLUNG

Die Antiken der Münchner Residenz stammen zum größten Teil aus den Erwerbungen Herzog Albrechts V. von Bayern (1550-1579). Er ließ für seine Bibliothek ¹⁾ und seine Antikensammlung ein Gebäude errichten, den heute noch Antiquarium genannten Bau. Die langgestreckte Halle ²⁾ des Untergeschosses war von vornherein für die Antikensammlung des Fürsten bestimmt. Als der heute älteste Teil der Residenz ist das Antiquarium zugleich der bedeutendste profane Renaissanceraum Münchens und der erste speziell für die Unterbringung einer Sammlung künstlerisch ausgestattete Bau nördlich der Alpen ³⁾. Die ursprünglich nach allen Seiten freistehende Halle, die eine Beleuchtung von beiden Langseiten zuließ, steht in der Tradition italienischer und französischer Galerien ⁴⁾. Der Entwurf geht auf J. Strada zurück, Baumeister war von 1569-71 W. Egckel. 1572 beweist eine Einladung des Herzogs an Kardinal Otto von Augsburg zur Besichtigung des Antiquariums auch die Fertigstellung im Inneren ⁵⁾. Die mit siebzehn Fensterachsen ausgestattete Halle ist von einer sehr flachen Tonne überwölbt, in welche die Fenster stichkappenartig tief eingreifen. Die zwischen mächtigen Wandpfeiler entstehenden Felder dienen der Antikenaufstellung. Die Längsseiten werden von einem großen Portal bzw. einem Kamin beherrscht.

Der Nachfolger Albrechts, Wilhelm V. (1579-1597), ließ das Antiquarium zu einer Festhalle umgestalten. Sein Baumeister Fr. Sustris bezog es 1581 mit in den Grottenhofkomplex ein und gestaltete seit 1586 das Innere um. Der Fußboden wurde tiefergelegt, so an den Wänden ein umlaufender Podest geschaffen und die etwas niedrige Halle erhöht. Die ursprünglich schlichten Plattenkapitelle wurden

durch reichen Terrakottazierrat ummantelt, die Kanten und Rahmen der Gewölbe mit stuckierten Laubstäben besetzt und die Gewölbe selbst unter Leitung von P. Candid ausgemalt ⁶⁾. An den beiden Schmalseiten entstanden eine erhöhte Musiker- und eine Tafelbalustrade. Beendet wurde dieser Ausbau, wie eine Inschrift über dem Kamin besagt, erst 1600 zur Regierungszeit Maximilians I. (1597-1651). Dies hat zu dem Irrtum älterer Beschreibungen geführt, die gesamte Anlage sei erst zu diesem Datum vollendet worden ⁷⁾. Die Antiken wurden von den Veränderungen Sustris insofern betroffen, als nun in die Wandpfeiler Rundnischen eingefügt waren, in denen Statuetten Aufstellung fanden. In die Gewölbezwickel darüber wurden kleinere Büsten gestellt.

Für den Bau des Antiquariums lagen 1569 mehrere Entwürfe vor. Keiner der Erhaltenen zeigt die jetzige Aufstellungsweise der Antiken. Eine Zeichnung ⁸⁾ gibt abwechselnd Pfeilernischen für Statuetten und Wandrücksprünge, in denen Büsten auf hohem Sockel, mit darüber eingelassenen, Inschriften wieder. Ein Querschnitt nach einem wahrscheinlich auf J. Strada zurückgehenden Plan ⁹⁾ zeigt dagegen Doppelsäulen, über denen kleine Büsten in die Gewölbezwickeln gestellt sind, und vor den Wandflächen entweder eine Statuette auf hohem Säulenfuß mit je einer Büste zu beiden Seiten oder eine einzelne große Statue. Die späteste Skizze ¹⁰⁾ (um 1586) gibt ebenfalls nicht die heute vorhandene Büstengalerie wieder.

In der heutigen Aufstellung ist die Anordnung von Sustris in den Wandpfeilern und Gewölbezwickeln erhalten. An den beiden Schmalseiten sind der Kamin, bzw. das Portal von Nischen mit eingestellten Statuen und jeweils einer Büste darüber umrahmt. Im umgebenden Aufbau aus rotem Stuckmarmor finden an den Seiten und oben in der Mitte weitere fünf Büsten ihren Platz. Unter den hochliegenden Fen-

stern, in den Wandfeldern, sind auf dem unteren Rücksprung je drei männliche, auf dem oberen drei weibliche Büsten aufgestellt. Hierbei kommt die jeweils mittlere männliche Büste tiefer, die mittlere weibliche höher zu stehen als die beiden rahmenden Büsten. Es entsteht so für jedes Joch eine in sich geschlossene Kollektion. Die darunter in Feldern befindlichen Inschrifttafeln bezeichnen die Büsten als Angehörige der römischen Herrscherhäuser. Die Idee dieser Anordnung geht auf die humanistische Fürstentradition zurück ¹¹⁾. Die Benennung nahm ein Antiquarius Schölling vor ¹²⁾.

Die Beschreibungen der Residenz während der folgenden dreihundert Jahren zählen diese Kaisernamen geflissentlich auf, bieten aber keine genaueren Angaben über die einzelnen Stücke ¹³⁾. Die Plünderungen der Schwedenzeit haben 1632 ¹⁴⁾ das Antiquarium getroffen. Einzelheiten sind jedoch nicht bekannt. Bei den Residenzbränden von 1674, 1729 und 1750 blieb es verschont ¹⁵⁾. 1802/3 wurde der Bestand durch das Mannheimer Antikenkabinett des Kurfürsten Karl Theodor erheblich erweitert ¹⁶⁾. 1808 gelangten Bronzen aus der Kunstkammer an das Antiquarium und bis 1820 kamen verschiedene säkularisierte Bestände sowie Funde aus Bayern hinzu ¹⁷⁾. Seit 1820 unterstand die Sammlung der bayrischen Akademie der Wissenschaften. Fr. Thiersch war der erste angestellte Konservator. Er war bis 1860 tätig. 1869 wurden die Antiken des Antiquariums den sogenannten Vereinigten Sammlungen König Ludwig I. angeschlossen, die Werke gegenüber der Glyptothek untergebracht und 1872 in der neuen Pinakothek aufgestellt ¹⁸⁾. Die römischen und prähistorischen Funde aus Bayern gelangten 1867 in das bayrische Nationalmuseum ¹⁹⁾. - Als die Sammlung des Antiquariums mit den übrigen Antikenbeständen vereint wurde, blieben die Marmor-

werke zurück, vor allem wenn sie der Wanddekoration dienten. Die in der Residenz verbliebenen, nicht zugänglichen Antiken wurden 1896 von P. Arndt für die "Einzelaufnahmen" photographiert und kurz besprochen ²⁰⁾. Seine Forderung nach einer der Qualität der Stücke gerechteren Aufstellung erfüllte sich 1918 ²¹⁾, nachdem 1911 offensichtlich nicht antike Stücke dem bayrischen Nationalmuseum übergeben worden waren. Da das Antiquarium 1940 durch den Volltreffer einer Brandbombe stark zerstört wurde, konnte es erst 1958 der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht werden. Die schon in den ersten Kriegsjahren ausgelagerten Antiken wurden vorher einigen Ausbesserungen unterzogen, die K. Rödel u.a. durchführten ²²⁾.

Über die Antikenerwerbungen Albrecht V. liegen leider keine Inventare vor. Aus dem Besitz des verarmten Johann Jakob Fugger gingen 1566 (zugleich mit einer großen Büchersammlung) Antiken an Albrecht über ²³⁾. Sie gehörten zu dem Besitz Raimund Fuggers (1489-1535) ²⁴⁾. Kenntnis von dieser frühesten und größten deutschen Antikensammlung vermitteln die Beschreibung des Beatus Rhenanus (1531) und die Abbildungen im Werk des Apianus-Amantius (1535) ²⁵⁾. Es ist allerdings nicht gelungen, ein Objekt dieser Sammlung mit einem erhaltenen Werk zu identifizieren. Manches stammte aus der Augsburger Gegend, vieles gelangte durch die weitreichenden Handelsbeziehungen der Fugger in ihren Besitz.

Der Hauptteil der Antiken Albrechts kam aus Italien und vor allem aus Rom, wie aus dem erhaltenen Briefwechsel des Herzogs mit seinen Unterhändlern hervorgeht ²⁶⁾. Die meisten Werke kaufte J. Strada, Antiquar am kaiserlichen Hof in Wien. In Rom waren für den Herzog Castellino und B. Olgiati tätig. In Venedig bemühte sich N. Stoppio um den Erwerb von Antiken. Eine wichtige Hilfe beim Transport bot D. Ott, der Faktor der Fugger in Venedig. Die

rechte Hand Albrechts aber war J.J. Fugger selbst in sämtlichen Dingen, die den Erwerb und Transport betrafen, bei der Errichtung des Antiquariums und seiner Ausgestaltung. - 1567 erwarb J. Strada eine Anzahl Antiken in Rom, die in 38 Truhen verpackt, über Venedig verschickt wurden ²⁷⁾. Von ihnen liegen ein Gesamtverzeichnis Stradas in italienischer Sprache vor und zwei deutsche Verzeichnisse, jeweils mit Randbemerkungen J.J. Fuggers und Albrechts. Für dieselbe Sendung sind zwei Frachtbriefe des B. Olgiati erhalten zu einmal 17 und einmal 8 Truhen. Angaben über frühere Besitzverhältnisse werden ebenso wenig gemacht wie genaue Maß- oder Bruchbezeichnungen. Die Kurzbeschreibungen der einzelnen Stücke weichen in den Übersetzungen oft soweit von einander ab, daß es nur mit Mühe möglich ist dieselben Stücke in den Verzeichnissen zu identifizieren ²⁸⁾. Eine zweite Reise im Auftrag des Herzogs führte Strada nach Oberitalien, von Padua über Mantua nach Venedig. Dort richtete er seine Aufmerksamkeit vor allem auf den Ankauf des "studio" des A. Loredano ²⁹⁾. N. Stoppio war von 1566 bis zu seinem Tode 1570 für Albrecht tätig. Es liegen über seine Erwerbungen zwei Gesamtverzeichnisse vor für zwei Sendungen vom Dez. 1566 und Juli 1567, sowie zwei Spezialverzeichnisse ³⁰⁾.

Neben diesen zahlenmäßig bedeutenden Erwerbungen, können weitere Ankäufe erfolgt sein, ohne daß sich von ihnen schriftliche Unterlagen erhalten hätten. Des Herzogs Bittschriften an die Kardinäle D'Este, Farnese, Medici und Montepulciano, ihm Antiken kostenlos zu überlassen, sprechen allerdings für seine geschwächte finanzielle Lage. Die Vermittlung des Kardinals Otto von Augsburg hat ihnen Erfolg beschieden, wie eine neun Stücke umfassende Liste vom Juli 1570 zeigt ³¹⁾.

Bei allen Käufen ließ sich der Herzog zuvor eine Aufstellung schicken und bestimmte an Hand dieser Liste in Mün-

chen welche Stücke für wieviel Geld gekauft werden sollten. Es kann daher nicht verwundern, wenn sich infolge der fehlenden Autopsie auch wenig qualitätvolle oder antikisierende Werke unter die Ankäufe mischten. Strada bemerkte gelegentlich, daß ein Stück von neuer Arbeit sei. Er bemühte sich in ehrlicher Weise um den Kauf von Originalen. Stoppio dagegen schickte auch Nachbildungen und deutlich moderne Arbeiten ³²⁾. Die empörten Briefe Fuggers an Stoppio vermitteln einen wichtigen Einblick in die Ansichten des Herzogs. Er legte Wert auf antike Originale und Geld "was man für das Moderne gibt für hinaus geworfen hält". "...denn er will alte Sachen und anderes schätzt er nicht" und "wir wollen Altertümer und wir werden einen antiken Kopf ohne Ohren und Nase teurer bezahlen als einen modernen, sei er auch so gut gemacht als man sich vorstellen kann" ³³⁾.

Auf dem Transport der von Stoppio vermittelten Werke sei viel kaputt gegangen und abgescheuert, bemerkte Fugger. Stoppio wies den Herzog deswegen auf einen Bildhauer aus Brescia hin, der sich auf das Herrichten von Antiken verstünde. In einer Rechnung von 1568 wird er genannt "welscher Steinmetz Spera in Dio da Felici so auf 3/4 Jahr gebraucht worden" ³⁴⁾. Die Antiken sind also in München ergänzt und in Büsten aus rotem Marmor eingelassen worden ³⁵⁾. Der Anforderungen wegen, welche die dekorative Aufstellung mit sich brachte, war der Bedarf an besonders großen männlichen Büsten nicht mit Antiken zu decken. Daher sind gerade die in der Mitte placierten Stücke häufig neu. Allerdings waren diese in Stein angefertigt, während man sich bei den weiblichen, der Sicht stärker entzogenen Köpfen weniger Mühe gab und für sie z.T. Nachgüsse ³⁶⁾ herstellte, um Lücken auszufüllen. Auch die unterlebensgroßen Köpfe in den Gewölbezwickeln sind mit modernen Arbeiten durchsetzt. Um die Ergänzungen

zu überdecken, wurden die Stücke ganz übertüncht oder mit schwarzer Farbe angestrichen, so daß sie kostbare Bronze vortäuschten. Wann die Übermalungen ausgeführt wurden, läßt sich nicht sagen. Die betreffenden Überlegungen von Christ sind nicht stichhaltig ³⁷⁾.

Hat sich der Bestand an Antiken auch stark gewandelt, so sind doch die "Kaiserbüsten" mit nur geringen Änderungen als dekorativer Wandschmuck seit der Renaissance an ihrem Platz geblieben. Einen Vergleich der Kaufverzeichnisse mit dem Erhaltenen versuchte schon 1865 W. v. Christ ³⁸⁾.

Er glaubte 23 Objekte aus Stradas Kauf in Rom wiedererkennen zu können. Wenn ich ihm auch nicht in allen Punkten folgen kann, so zeigt sein Nachweis doch die Herkunft aus Erwerbungen, die dem Bau des Antiquariums vorangehen. Für die im Bestand überwiegenden römischen Porträts läßt sich aus Christs Arbeit allerdings nur wenig gewinnen.

Mit Sicherheit ist nur eine Büste aus Stradas Kauf wiederzuerkennen "una testa grande di Julio Cesare simile al vivo, moderna ma ben imitata" ³⁹⁾. Bei den übrigen Angaben über Porträts des Titus, Vespasian, Nero, Claudius, des Germanicus u.a. ist nicht klar, auf welche Objekte sich diese Beschreibung beziehen ⁴⁰⁾.

Zahlenmäßig folgen den römischen Porträts Kopien griechischer Arbeiten, wie dies im Einklang mit den Erwerbsorten steht. Über Venedig und die fuggerschen Handelsbeziehungen werden auch Stücke aus der Ägäis nach München gelangt sein ⁴¹⁾. Eindeutige Angaben über die Fundorte liegen jedoch nicht vor und die Unterlagen hinsichtlich der Herkunft sind so allgemein gehalten, daß sie keine archäologischen Resultate erbringen. Das Fehlen von Inventaren bis zum Anfang des vorigen Jahrhunderts und die Unvollständigkeit der späteren Verzeichnisse machen es unmöglich, die einzelnen heute im Antiquarium vorhandenen Objekte ⁴²⁾ herkunftsgeschichtlich zu verfolgen.

II EINLEITUNG

Von den insgesamt 267 Büsten und Statuen im Antiquarium der Münchner Residenz werden hier die römischen Porträts vorgestellt. Hauptaufgabe dieser Materialvorlage war zunächst die Scheidung von Antikem und Modernem. Von den zahlreichen antikisierenden Stücken fand nur Aufnahme was in der archäologischen Literatur irgendwann für echt gehalten wurde. Interessant wäre gerade die Frage nach stilistischen Zusammenhängen unter diesen Werken und ihre eventuelle Künstlerzuschreibung. Solche Probleme hätten jedoch den Rahmen dieser Arbeit gesprengt. Die verbleibenden römischen Porträts sind in chronologischer Reihenfolge behandelt worden. Da nur der Aufstellungsort die einzelnen Stücke verbindet, waren Gruppenbeziehungen nicht zu berücksichtigen. Auswertung und Einordnung der Porträts sind daher keinem zusammenhängenden Text eingefügt, sondern zu jedem einzelnen Werk für sich gegeben worden. Das Material selbst bedingt die Katalogform der vorliegenden Arbeit.

Die von P. Arndt (1898) ⁴³⁾ photographierten und kurz besprochenen Werke umfaßten nicht den gesamten Bestand der römischen Porträts. Die fehlenden Exemplare waren meist durch schwarze Übermalung stark entstellt. Nach einer Reinigung stellte das Residenzmuseum nach dem ersten Weltkrieg neue Aufnahmen her. Sie bieten heute das neben der Autopsie wichtigste Anschauungsmaterial, da sie noch nicht die neuesten Ergänzungen zeigen. Hier sind zum Teil leider grobe Entstellungen der antiken Originale zu verzeichnen.

In der archäologischen Literatur fanden die Porträts der Residenz eine abnehmende Beachtung, da die Art ihrer Erfassung in den EA als unzureichend empfunden wurde. Häufig erwähnt sie P. Graindor (1915) ⁴⁴⁾ als Vergleichsmaterial zu den Kosmetenbildnissen aus Athen. Er äußerte auch schon die Vermutung der griechischen Entstehung

einiger Stücke. Alle bekannten republikanischen Porträts der Residenz, die den qualitativ bedeutendsten Teil der Sammlung darstellen, hat (1948) B. Schweitzer ⁴⁵⁾ in seinem Werk über das Porträtschaffen dieser Zeit heran gezogen. Bei der Behandlung dieser Bildnisse ist deshalb nur die Materialerfassung und detaillierte Beschreibung hinzu gekommen. Die chronologische Bestimmung konnte fast immer Schweitzers richtungsweisender Arbeit folgen. Die wenigen von Arndt benannten Bildnisse fanden in der römischen Porträtforschung stärkere Beachtung. Hierbei haben ungenügende Angaben über Ergänzungen zu Fehleinschätzungen geführt ⁴⁶⁾. V. Poulsen, der (1967) ⁴⁷⁾ drei Werke aus dem Antiquarium veröffentlichte, nannte die weitere Bearbeitung des Antikenbestandes eine "im engeren Sinne Münchner Aufgabe". Die Antiken der Residenz, die immer im Schatten der Glyptothek standen, wollten schon (1925) Sieveking ⁴⁸⁾ und vermutlich auch Diepolder ⁴⁹⁾ gründlicher untersuchen. Beide Vorhaben sind aber nicht ausgeführt worden, Aufzeichnungen hierüber existieren nicht.

Für die Materialaufnahme war es nicht möglich Ergänzungen zu entfernen oder auch nur Stücke von ihren z.T. hohen Standorten mit schlechter Sicht herunter zu nehmen. Hier erwies sich als Hindernis, daß im Antiquarium als wichtigem Empfangsraum des bayrischen Staates die dekorative Bedeutung der Antiken Vorrang hat. Ein von der Residenzverwaltung dankenswerter Weise zur Verfügung gestelltes Gerüst ermöglichte jedoch (im Frühjahr 1971) eine einmalige Autopsie der in den oberen Reihen sonst unzugänglichen Stücke.

Bis auf wenige Ausnahmen sind die Porträts des Antiquariums nicht benennbar. Zu bestimmen waren Privatporträts ohne die Hilfe eines Fundzusammenhanges oder Fundortes. In republikanischer Zeit und dem halben Jahrhundert der

Soldatenkaiser, wo die Hilfe des gesicherten Herrscherbildnisses fehlt, ist größerer Wert auf die Zusammengehörigkeit kleinerer Porträtgruppen gelegt. Da die am Herrscherbild gewonnenen Kriterien stets nur einen "terminus post quem" geben, sind die durch diesen Vergleich ermittelten Entstehungsdaten grundsätzlich nur als Näherungswerte zu betrachten, auch wo dies nicht besonders hervor gehoben ist. Neben dem ikonographischen steht gleichrangig der stilistische Vergleich. Unter dem Begriff Stil soll hier die zeitbedingte Wiedergabe der formalen Elemente eines Werkes innerhalb der Gattung des römischen Porträts verstanden werden. Notwendige Voraussetzung für einen stilistischen Vergleich ist die qualitative Beurteilung. Hierzu war eine möglichst genaue und in sich wertungsfreie Erfassung des Materials Vorbedingung. Nur so war die Gefahr zu vermeiden, an zweitrangiges Material Fragen heran zu tragen, die es nicht beantworten kann.

Auch wenn das römische Porträt einem Reichstil folgt, wird dieser doch deutlich abgewandelt. Wie die nach Landschaften gegliederte Sammlung der kleinasiatischen Porträts durch Inan und Rosenbaum zeigt ⁵⁰⁾, besteht dort nur eine geringe Abweichung von stadtrömischen Arbeiten. Für Griechenland dagegen läßt sich eine solche im guten Sinne provinzielle Ausprägung der römischen Reichskunst beobachten ⁵¹⁾. Es sei hier nur auf die Claudiusstatue in Olympia verwiesen, die nach demselben Vorbild wie ihr Gegenstück aus Lanuvium gearbeitet ist, sich jedoch stilistisch deutlich von ihm unterscheidet ⁵²⁾. Auf Grund des stilistischen Vergleichs mit sicher aus Griechenland stammenden Bildnissen konnte für einige der Residenzporträts eine Entstehung in Griechenland ermittelt werden. Der Ankaufsort Venedig für einen Teil der Antiken war hierbei eine willkommene Bestätigung.

Als schwierig erwies sich die Abgrenzung zwischen stark überarbeiteten und insgesamt neuen Werken. Die Behandlung der in diesem Zusammenhang "Fälschungen" zu nennenden Stücke ging ebenfalls von einer möglichst objektiven Beschreibung aus. Ihre eigentliche Bestimmung gründet sich aber auf die letztlich subjektive Entscheidung, daß für sie kein Platz in der Stilentwicklung der antiken Porträtplastik zu finden ist. Technische Besonderheiten und das mehr oder weniger deutlich zum Ausdruck kommende andersartige Menschenbild des Renaissancekünstlers stellen die Indizien hierfür dar. Der Vergleich mit anderen in der Renaissance angefertigten antikisierenden Werken, war nur in seltenen Fällen möglich, da hier eine Forschungslücke vorliegt ⁵³⁾. Renaissancewerke, die häufig nicht in fälschender Absicht angefertigt sind, sondern erst durch einen betrügerischen Verkauf zu "Fälschungen" wurden, stellen ein Gebiet dar, auf dem der mangelnden Vorarbeiten wegen, auch heute noch die Entscheidung antik oder nicht Schwierigkeiten bereiten kann.

III ANMERKUNGEN ZU I UND II

Anmerkungen:

- 1) Schon 1581 wurde die Bibliothek wieder verlegt.
- 2) 66,90 m Länge zu 11,70 m Breite
- 3) Die Sammlung Raimund Fuggers war in den Wohnräumen seines Hauses aufgestellt.
S. v. Riezler Zur Würdigung Herzog Albrecht V. von Bayern, Akad. Wiss. München 1894
L. Luchner Denkmal eines Renaissancefürsten, Versuch einer Rekonstruktion des Ambraser Museums von 1583, Wien 1953
- 4) W. Prinz Die Entstehung der Galerien in Frankreich und Italien Berlin 1970. Aus Frankreich sind die geschlossene Halle und der Kamin bekannt.
- 5) Otto Truchseß von Waldburg, Augsburger Bischof ist von 1562-1570 Kardinal von Albano; 15. Sept. 1572 "sich unser neu aufgericht liberei und antiquiteten haus" anzusehen, zit. nach O. Hartwig Die Gründung der Münchner Hofbibliothek, Akad. Wiss. Bd. 28, 1917
M.G. Zimmermann Die bildenden Künste am Hofe Albrechts V. Stud. z. dt. Kunstgesch. Strassburg 1895
- 6) Fr.A. Schreiber Herzog Wilhelm V. München 1860
Chr. Häutle Die fürstlichen Wohnsitze der Wittelsbacher I, Die Residenz, Bamberg 1892 S. 20 ff.
Bassermann-Jordan Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hof, München 1900
O. Hartwig, MJb. 1933, Die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht V. 1520-79, S. 224
M. Hock Fr. Sustis Diss. München 1952
E. Hubala MJb. 1958/9 S. 133 ff. Ein Entwurf für das Münchner Antiquarium 1568
- 7) Über der Kamin die Inschrift "absolutum anno MDC";
W. v. Christ Beiträge zur Geschichte der Antikenslg. München Bay. Akad. Wiss. Kl. I, Bd. 10, Abt. 2 S. 362, 1865
J. Stockbauer Die Kunstbestrebungen am bayrischen Hofe unter Herzog Albrecht V. und seinem Nachfolger Wilhelm V. S. 287 Quellenschriften zur Kunstgesch.

VIII Wien 1874

S. v. Riezler Die Kunstpflege der Wittelsbacher München 1911

- 8) Bay. Hauptstaatsarchiv Nr. 7933; Hubala MJB. 1958/9 Abb. 1, 2
- 9) Bay. Staatsbibl. Cod. icon. 198c Hubala Abb. 4; O. Hartwig Kunsttätigkeit Abb. 28; Entwurf F. Sustris mit den alten Plattenkapitellen, die Pfeiler noch ohne Nischen Hartwig s.o. Abb. 29
zu J. Strada Thieme-Becker Bd. 32, S. 145-7
- 10) von Hubala S. 142 um 1586 datiert wegen der charakteristischen doppelten Wandrücksprünge, die nach der Tieferlegung des Fußbodens entstanden. Es bleibt jedoch möglich, daß nicht das Antiquarium gemeint ist, der vorliegende Entwurf würde ein geplantes Abgehen von der Kaiserbüstengalerie bedeuten.
- 11) W. Prinz, die Rückführung auf antike Kaiser legitimierte den Herrschaftsanspruch und erhöhte das Ansehen. Eine Kaiserbüstengalerie ist in Mantua erhalten, Galleria dei Mesi, neben anderen Antiken und Monatsdarstellungen (1572) und in Rom, Palazzo Rucellai-Ruspoli, neben Monatsdarstellungen und mythologischen Szenen (ca. 1582). S. 62 ff.
A. Herbst Zur Ikonologie des barocken Kaisersaales in: Berichte d. hgt. Vereins Bamberg (106) 1970 S. 207 ff.
- 12) so Stockbauer S. 28 und Christ, Antikenslg. S. 372; nach Hartwig, O. MJB. 1931 Münchner Künstler und Kunstsachen 1560-75, S. 381 ist Schelling, Mathias, gen. Mättl, Kammerdiener und dann Vorstand der Kunstkammer. Dagegen wird Lienhart Peckhenstainer 1570 in einer Rechnung (Hartwig, Kunstsachen Nr. 768) "verordneteder über die antiquiteten" genannt. Bei O. Hartwig MJB. 1933 Münchner Künstler und Kunstsachen ist Nr. 858 von Peckhenstainers Witwe 1577 die Rede.

Wahrscheinlich ist der Einfluß von J. Strada, Hartwig, Kunsttätigkeit S. 220 "also begert er im auch die schwarzen Stain hinab (nach Wien) zu ordnen, damit er die Schriften recht darein laß machen.." Hartwig bezweifelt, ob damit die heute vorhandenen Inschrifttafeln gemeint sind.

- Reise
- 13) Ph. Hainhofer besuchte 1611 zum ersten Mal München, dazu: O. Doering Des Augsburger Patriciers Ph. Hainhofers Nach Insbruck und Dresden Wien 1901
R. Palavicino Il trionfo dell'Architettura nella so-
nuose Residenza di Monaco 1680
Ch. Kalmbach Triumphierendes Wunder-Gebäu der Chur-
Fürstlichen Residenz zu München 1719
J.G. Keyssler Reisen durch Deutschland, Böhmen etc.
1776
F. Alberti Lettere italicæ et tedesche sopra le mo-
bili Particolarità della città elettorale di Monaco
1792, er tadelt als erster die falschen Unterschrif-
ten.
- 14) Zur "Schweden"plünderung der Leute Herzogs Wilhelms
von Weimar s. v. Christ, Antikenslg. S. 373 und Ex-
kurs IX S. 395,6, aus einem Brief Bayr. Staatsbibl.
cod. bav. 1938
- 15) Chr. Häutle Geschichte der Residenz in München bis
1777 Leipzig 1883 zum Brand 1674 S. 83; zum Brand
1729 S. 103; zum Brand 1750 S. 119
- 16) v. Christ, Antikenslg. S. 380 gute Dienste bei die-
sen Nachforschungen leistete die leicht zu identifi-
zierende "trunkene Alte".
- 17) v. Christ, Antikenslg. S. 382 Exkurs I
- 18) L. v. Ulrich Beiträge zur Geschichte der Glyptothek
München 1867
D. Ohly Die Antikensammlungen am Königsplatz Wald-
sassen o.J.
- 19) R. Weyrauch Kat. XIII, 5 Bay. Nationalmuseum München
1956 Die Bildwerke in Bronze, Nr. 150-70, Nachbil-
dungen der Antike 15.-17. Jh.
- 20) P. Arndt Photographische Einzelaufnahmen antiker
Skulpturen nach Auswahl und Text von.. Verlag Bruck-
mann München 1899 Nr. 907-1035
- 21) P. Arndt Zt. d. Münchner Altertumvereins 1898
S. 13 ff. und P. Arndt Münchner Allgemeine Zeitung
24.7.1897

- 22) H. Thoma, S. Huf, O.Meintinger Festschrift zur Wiedereröffnung des Residenzmuseums München 1958
Die Ergänzungen wurden mit Acalith vorgenommen, einem bis vor kurzem nicht lösbaren Stoff. Leider sind z.T. auch gut erhaltene Stücke mit einer solchen Schicht überzogen worden, z.B. EA 995.
- 23) Hartwig, Kunsttätigkeit S. 212 ff. Johann Jakob Fugger ist der Sohn Raimund Fuggers.
Hartwig, Kunstsachen 1931, Nr. 717 im J. 1566, Nr. 735 im J. 1567, Nr. 743 im J. 1568 Rechnungen für Fuhrleute von Antiquitäten bezahlt.
- 24) K. Bursian Die Antikensammlung Raimund Fuggers Sitzber. Akad. Wiss. 1874 S. 134 ff.
Hartwig, Kunsttätigkeit S. 212, 3
N. Lieb Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hohen Renaissance München 1958 S. 46-51
- 25) Bartholomäo Amantius und Petrus Appianus, Inscripti-
ones sacro sanctae vetustatis, non illae quidem Ro-
manae sed totius fere orbe summo studio ac maximis
impensis terra marique conquistae Holzschnitte von
H. Brosamer, M. Ostendorfer, G. Appian Ingolstadt
1535
Beatus Rhenanus ^rRe^xum germanorum, libri tres Basel
1531
- 26) Die Korrespondenz ging über J.J. Fugger, es handelt
sich um Frachtbriefe, Ankaufsverzeichnisse und den
Kauf betreffende Briefe. Gedruckt bei v. Christ, An-
tikenslg., Stockbauer, und Hartwig, Kunsttätigkeit
- 27) Nach Stockbauer S. 25 f. handelt es sich um 29 Tru-
hen, denen einmal 5 und einmal 7 folgen. Die Angaben
im Text stützen sich auf Christ, Antikenslg. S.
364 f.
- 28) Leicht ist die Identifizierung bei charakteristi-
schen Stücken wie "una statua di Diana Efesia" bei
Strada, die auch bei Olgiati "eine Diana Ephesiana"
heißt. Aber wenn Olgiati Truhe Nr. 9 "zwei nackte
Bottich oder Leib" angibt, so ist es schon fraglich,
ob damit die "dui torsi marmor greco belissimi" des
Strada gemeint sind.

- 29) Stockbauer findet hierfür keinen Beleg, aber aus der Vorrede zum Julius Caesar des J. Strada, 1575, die an Albrecht V. gerichtet ist, geht der Kauf klar hervor. Hartwig, Kunsttätigkeit S. 216,7

- 30) Christ, Antikensamml. S. 363; Stockbauer S. 53-72
1570 wurden bei Stoppios Tod schon für den Herzog gekaufte Sachen von seinen Gläubigern beschlagnahmt. Stoppios Freund F. Braschieri konnte die Angelegenheit für den Herzog regeln.

- 31) zu weiteren Angeboten an den Herzog s. Stockbauer S. 73-79; Das von Hartwig, Kunsttätigkeit S. 216 entdeckte Verzeichnis vom 15. Juli 1570 im Münchner Hauptstaatsarchiv, Hochstift Augsburg Nr. 197, gibt 4 Statuen von Papst Pius V. an, 2 Statuen vom Kardinal von Montepulciano, und je eine von den Kardinälen von Granvella, Trento und Augusta. Damit ist die Meinung von A. Michaelis IdI5, 1890, S. 43 widerlegt, der annimmt die Stücke seien über Otto von Augsburg an Kaiser Maximilian II. gelangt. Hartwig, Kunsttätigkeit, S. 179 berichtet nach Geh. Hausarchiv Akt Nr. 607 To., daß 1568 H. Donauer im Auftrag des späteren Wilhelm V. nach Rom ging, um Antiken zu kaufen. Darüber, ob etwas erworben wurde und ob dies dann zum Regierungsantritt nach München kam, liegen keine Unterlagen vor.

- 32) Christ, Antikenslg. ist über die intrigante und unehrliche Art Stoppios so empört, daß er ihn keiner längeren Abhandlung für wert hält.
J.J. Fuggers ablehnendes Urteil aus den Briefen ist deutlich, aber noch vor Strada wird (Herbst 1567) Stoppio ein Plan des Antiquariums zur Beurteilung vorgelegt.

- 33) aus Briefen J.J. Fuggers vom 6.12.1567, 23.1. und 17.2.1568 gedruckt bei Hartwig, Kunsttätigkeit S. 218
J. v. Schlosser Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance Leipzig 1908
G. Händler Fürstliche Mäzene und Sammler in Deutschland von 1500-1620 St. z. dt. Kunstgesch. Strassburg 1933
H. Diepolder Antikensammlungen München in: Bayrische Kulturpflege, Beitr. z. Gesch. d. Sch. Künste in Bayern 1949 S. 14 ff.

- 34) Stockbauer S. 55 Brief Stoppios vom 14.8.1567.. "co-si in pietra come in gesso facendo busti alle teste e piedi alle torsioni."
die Rechnung bei Hartwig, Kunstsachen 1931, Nr. 749
- 35) Nur bei wenigen Stücken ist in den Kaufverzeichnissen "mit seiner Brust" oder "con petto" vermerkt. Die Statuen sind bis auf ganz wenige Ausnahmen Torsen, deren Extremitäten ergänzt sind.
- 36) Hartwig, Kunstsachen 1933, Nr. 840 von 1575 ist die Rede vom welschen Bildhauer Carl Zeherin, der Mätl Schelling 13 Bildwerke versprochen, aber nur 9 gegeben habe, nur drei Bilder sein gemacht, die andern "Stuck zum Giessen". Der Aufstellungsort der hier erwähnten Stücke ist nicht zu ermitteln; z.B. ist nach EA 1033 noch heute ein Abguß im Antiquarium vorhanden.
- 37) Christ, Antikenslg. S. 375 f. und Exkurs IX, S. 395, 6. Es waren nicht nur einige Steinbüsten z.B. EA 1015 schwarz angestrichen sondern sämtliche dort aufgestellten Bronzen. Da Christ feststellt, daß die aus der Kammer ins Antiquarium überstellten Kleinbronzen schwarz angestrichen waren, schließt er dies müsse in albrechtinischer Zeit erfolgt sein. Die Bronze die Kurfürst Maximilian I. in einem Brief an Pappenheim erwähnt (Anm. 14) kann ebenso gut schwarz patiniert gewesen sein. Ein Schluß läßt sich aus diesen Tatsachen zu der Frage nicht ziehen.
- 38) Bei Stradas Liste ist die Aussicht auf Erfolg am größten, weil seine kenntnisreichen Beschreibungen wesentlich besser sind als die übrigen erhaltenen. Christ, Antikenslg. S. 385 ff.
- 39) Christ Antikenslg. S. 387 und Anm. 1; Hartwig, Kunsttätigkeit S. 217. Die Büste steht heute auf der Südseite in der Mitte des östlichsten Joches (SF 1 u.m.) die Inschrift lautet C. IULIUS CAESAR DICTATOR PERPETUUS
- 40) z.B. Christ, Antikensaml. S. 388 Anm. 1 zu Titus und Vespasian diese Bezeichnungen kehren häufig wieder, eine eventuell mögliche Identifizierung wird im Text zu den einzelnen Stücken erwähnt.
- 41) Eine Liste mit Werken aus Candia (Iraklion) schickte Stoppio nach München. Christ, Antikenslg. S. 368, schließt allerdings, die Stücke sein nicht für gut befunden worden.

- 42) P. Arndts Forderung im Vorspann zu EA 907-1035, es müßten vor allem die Fundorte der Antiken des Antiquariums festgestellt werden, kann über das hier Gesagte hinaus nicht nachgekommen werden.
R. Thiersch Vorläufiger Bericht von dem in der kgl. Residenz zu München efindlichen Antiquariums Attr. kgl. Akad. Wiss. 1825⁴
W. v. Christ, J. Lauth Führer durch das kgl. Antiquarium zu München 1891
W. v. Christ, H. Thiersch, K. Dryhoff, L. Curtius Führer durch das k. Antiquarium in München München 1901
A. Furtwängler Das k. Antiquarium zu München 1907/1910² P. Wolters; H. Kreissel, H. Thoma Amtlicher Führer, Residenz zu München München 1937
- 43) P. Arndt im Rahmen der EA 907-1035 s.o. Anm. 20
- 44) P. Graindor BCH 39, 1915 S. 241-401 Les Cosmétés d'Athènes zum griechischen Ursprung S. 286 Anm. 2
- 45) B. Schweitzer Die Bildniskunst der römischen Republik Leipzig 1948
- 46) einzelnes hierzu im Text der Stücke
- 47) V. Poulsen MJB 1967, S. 9 ff., Livia und EA 1002
- 48) Nach F. Studniczka Festgabe zur Winkelmannsfeier des Archäologischen Seminars der Universität Leipzig 1925 "der eben genannte (Sieveking) zukünftige Herausgeber des von ihm gründlich durch-gearbeiteten Antiquariums.."
- 49) Diese Vermutung äußerte mündlich wiederholt H. Brunner. Über beide Vornaben sind keine schriftlichen Aufzeichnungen in der Bibliothek der Antikensammlungen zu ermitteln, nach mündlicher Mitteilung von M. Ohly.
- 50) J. Inan - E. Rosenbaum Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor London 1966
- 51) dazu K. Fittschen Gött. Gelehrt. Anz. 225, 1973 Rez. Inan-Rosenbaum S. 48-50
Harrison, Agora I; Weber, 5. Olympiaber.; Jucker, Schw. Num. R. 1973

- 52) Kähler, Rom und seine Welt, München 1958, Taf. 126 aus Olympia, Taf. 127 aus Lanuvium
- 53) dazu allgemein: M. Wegner, Antoninen, Kap. 1 Überlieferung, S. 7-9; H. Ladendorf, Antikenstudium und Antikenkopie Berlin 1953

IV ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Folgende Abkürzungen fanden in den Anmerkungen Verwendung:

Amelung, Vatikan - W. Amelung, Die Skulpturen des vatikanischen Museums I, II Berlin 1903, 1906

Bernoulli - J.J. Bernoulli, Römische Ikonographie I-IV, Stuttgart 1882, 1886, 1891, 1894

Blümel - C. Blümel, Staatliche Museen zu Berlin, Römische Bildnisse, Berlin 1933

Bonacasa - N. Bonacasa, Ritratti greci e romani della Sicilia, Palermo 1964

Bracker - J. Bracker, Bestimmung der Bildnisse Gordian III. nach einer neuen ikonographischen Methode Diss., Münster 1965

Br. M. Coins - H. Mattingly, Coins of the Roman Empire in the British Museum III, London 1936

Buchholz - K. Buchholz, Die Bildnisse der Kaiserinnen der severischen Zeit und ihre Frisuren Diss., Frankfurt 1962

Buschor - E. Buschor, Das hellenistische Bildnis, München 1949

Calza - R. Calza Scavi di Ostia Vol. V, I Ritratti, Rom 1965

Calza, Icon. - R. Calza, Iconografia romana imperiale III, da Caruso a Giuliano Rom 1972

Caskey - L.D. Caskey, Museum of Fine Art Boston, Catalogue of greek and roman sculpture, Boston 1925

Daltrop - G. Daltrop, Die stadtrömischen männlichen Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit, Münster 1958

Delbrück, Kaiserporträts - R. Delbrück, Spätantike Kaiserporträts, Berlin 1933

Delbrück, Münzbildnisse - R. Delbrück, Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus, Berlin 1940

Dütschke - H. Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien, Leipzig 1874-1882

- Esperandieu - E. Esperandieu, Bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, Paris 1907 ff.
- Felleti Maj - M.B. Felletti Maj, Museo nazionale romana, I ritratti, Rom 1953
- Felleti Maj, Icon. - M.B. Felletti Maj, Iconografia romana imperiale da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino, Rom 1959
- Gercke - W. Gercke, Untersuchungen zum römischen Kinderporträt Diss., Hamburg 1968
- Giuliano - A. Giuliano, Catalogo dei ritratti romani del museo profano lateranense, Vatikan 1957
- Graindor - P. Graindor, BCH 39, 1915, 241 ff. Les cosmètes du musée
- Gross - W.H. Gross, d'Athènes, Das römische Herrscherbild II, 2, Bildnisse Trajans, Berlin 1940
- Gross, Julia Augusta - W.H. Gross, Abh. d. Akad. Wiss. Göttingen phil.-hist. Kl. 3, Nr. 52, 1962
- Hafner - G. Hafner, Späthellenistische Bildnisplastik, Berlin 1954
- Harrison - E.B. Harrison, The Athenian Agora, Vol. I, portrait sculpture, Princeton 1953
- Heintze - H. v. Heintze, Die antiken Porträts in Schloß Fasanerie bei Fulda, Mainz 1968
- Hekler - A. Hekler, Die Bildniskunst der Griechen und Römer, Stuttgart 1912
- Hekler, Budapest - A. Hekler, Museum der bildenden Künste in Budapest, Die Sammlung antiker Skulpturen, Wien 1929
- Inan-Rosenbaum - I. Inan - E. Rosenbaum, Roman and early byzantine portrait sculpture in Asia minor, London 1966
- Johnson - F.P. Johnson, Corinth, results of excavations Vol. IX, Sculpture, Cambridge/Mass. 1931

- Jucker - H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch, Olten 1961
- Kubitschek - W. Kubitschek, Ausgewählte Medaillons der kaiserlichen Münzsammlung in Wien, Wien 1909
- Kähler - H. Kähler, Rom und seine Welt, München 1958
- Kaschnitz - G. v. Kaschnitz-Weinberg, Sculpture del magazzino del museo del Vaticano, Vatikan 1937
- Lattanzi - E. Lattanzi, I ritratti dei cosmeti, Rom 1968
- Lippold, Vatikan - G. Lippold, Die Skulpturen des vatikanischen Museums III, Berlin 1936
- L'Orange - H.P. L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts, Oslo 1933
- L'Orange, Apotheosis - H.P. L'Orange, Apotheosis in ancient portraiture, Oslo 1947
- L'Orange, Icon - H.P. L'Orange, Likeness and icon, Odense 1973
- Mansuelli - G.A. Mansuelli, Galleria degli Uffizi, Le sculture, Rom 1958-61
- McCann - M. McCann, Mem. Am. Acc. 30, 1968, The portraits of Septimius Severus
- Michailowsky - C. Michailowsky, Exploration archeologique de Délos XIII, Les portraits hellenistiques et romains, Paris 1932
- MJb. - Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1907 ff.
- Fr. Poulsen, Miscellen - Fr. Poulsen, Ikonographische Miscellen, Kopenhagen 1921
- PECH - Fr. Poulsen, Greek and roman portraits in English countryhouses, Oxford 1923
- Fr. Poulsen, Porträtstudien - Fr. Poulsen, Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen, Kopenhagen 1928
- Fr. Poulsen, Kop. - Fr. Poulsen, Catalogue of ancient sculpture in the Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen 1951

Wegner, Antoninen - M. Wegner, Das römische Herrscherbildnis II,⁴ Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit, Berlin 1939

Wiggers-Wegner - H.B. Wiggers-M. Wegner, Das römische Herrscherbildnis Caracalla bis Balbinus, Berlin 1971

West, I, II - R. West, Römische Porträtplastik, München 1933 u. 1941

Zadok-Jitta - A.N. Zadok-J. Kitta, Ancestral portraiture in Rome, Amsterdam 1932

Über jeder neuen Katalognummer steht links die Photonr. der Museumsabteilung der bayrischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Dem folgen in derselben Zeile weitere Abbildungsnachweise wie EA. Rechts ist der jetzige Standort im Antiquarium abgekürzt angegeben: SF - Südfenster; NF - Nordfenster. Die folgende Zahl bezieht sich auf die Fensterjoche vom östlichen Eingang aus an beiden Seiten nach Westen zu gezählt. Den genauen Platz innerhalb des so bestimmten Fensterjoches geben folgende Abkürzungen an: u. m. - unten in der Mitte; o.l. - oben links etc. Für die in den Gewölbezwickeln untergebrachten Porträts wird die Standortangabe bestimmt durch die beiden flankierenden Fensterjoche z.B.: SF 1-2. Unter dieser Zeile folgt die lateinische Inschrift der Namenstafel des jeweiligen Standortes. Diese komplizierten Angaben waren erforderlich, da die Werke im Antiquarium nicht durch eine Nummerierung inventarisiert sind.

- V. Poulsen, Prinzen - V.H. Poulsen, Claudische Prinzen, Baden-Baden 1960
- V. Poulsen, Kop. - V.H. Poulsen, Les portraits romains, Kopenhagen 1962
- Richter, Roman Portr. - G.M.A. Richter, Roman Portraits, New York 1948
- Saletti - C. Saletti, Ritratti severiani, Rom 1967
- Schefold - K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker, Basel 1943
- Schweitzer - B. Schweitzer, Die Bildniskunst der römischen Republik, Weimar 1948
- Smith, III - A.H. Smith, A Catalogue of sculpture in the British Museum III, London 1904
- Soechting - D. Soechting, Die Porträts des Septimius Severus, Diss. Bonn 1972
- Strack, I, II, III - P. Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des 2. Jahrhunderts Bd. I, II, III, Stuttgart 1931-7
- Strong - E. Strong, Catalogue of the greek and roman antiquities in the possession of Lord Melchett, Oxford 1928
- Traversari - G. Traversari, Museo archeologico di Venezia, I ritratti, Rom 1968
- Vermeule - C.C. Vermeule, Roman imperial art in Greece and Asia minor, Cambridge/Mass. 1968
- Visconti - E.Q. Visconti, Iconografia greca I-III, Mailand 1823-5
- Weber - H. Weber, Untersuchungen zur Bildniskunst Griechenlands in hadrianischer Zeit, masch., Kiel 1956
- Wegner, Flavier - M. Wegner/Daltrop/Hausmann, Das römische Herrscherbildnis II,₁ Die Flavier, Berlin 1966
- Wegner, Hadrian - M. Wegner, Das römische Herrscherbildnis II,₃ Hadrian, Berlin 1956

V KATALOG

R/70

EA 996

NF 12 u1.

AURELIUS VALERIUS PROBUS IMP.CAES.

Hals ca. 3 cm erhalten, Haare z.T. stark bestoßen, Riß von der Oberkopfmittle nach hinten ziehend, von dort waagerecht über dem l. Ohr bis zum Jochbein, Schädel r. hinten über den Hinterkopfkontur hinaus verlängert. l. Braue in der Mitte geflickt, Nase ergänzt, Oberlippe in der Mitte geflickt.

Marmor, H. 23 cm

Die Haare des Dargestellten sind hinten und oben nur in groben Zügen ausgeführt, an der linken Schläfe und am Stirnansatz sind sie stark verschliffen, die ursprüngliche Anlage ist nur an der r. Schläfe noch gut zu erkennen. Hier liegen kurze, wenig voluminöse Haarsträhnen nebeneinander, die nach vorne gestrichen sind. Die Stirn wird vom Haarrand gerade abgeschlossen. Eine lange waagerechte Falte überzieht sie in der Mitte, begleitet von einer kurzen darüberliegenden auf der linken Seite, während sich darunter - über die rechte Braue - eine dritte Falte legt. Die mit dünnen Strichen behaart angegebenen Brauen verlaufen von der Nasenwurzel aus gerade und fallen dann im leichten Bogen zum äußeren Augenwinkel ab. Die kleinen Augen liegen tief eingesunken unter den stark schattenden Brauen, zwei kleine Falten strahlen von den äußeren Winkeln aus. An der Nasenwurzel steigen senkrecht zu den Brauen zwei kleine gebogene Falten auf. Die Nasenlippenfalten ziehen sich tief durch die Wangen, nicht ganz bis zur Höhe des Mundes. Dieser erscheint so eingefallen, daß die Lippensäume nach innen gesunken sind und der Mund wie eine dünne Linie im Gesicht liegt, mit tief nach unten gezogenen Winkeln. Die eingezogene Kinngrube setzt durch ihren stark gekrümmten Verlauf das Kinn

scharf von der Mundpartie ab. Die Wangen werden von einer tiefen senkrechten Falte durchzogen. Sie sind unter den Backenknochen und an den Schläfen eingesunken. Vom inneren Augenwinkel verläuft eine Faltenpartie parallel zur Nasenlippenfalte und eine weitere umgibt das Auge von unten im Bogen und trifft am äußeren Winkel mit den Brauen zusammen. Die großen Ohren sitzen recht tief. Der Hals zeigt vorne wenige, plastisch hervortretende Hautfalten, die einer Kopfwendung nach rechts entsprechen.

Dieses Gesicht weist sehr deutliche Asymmetrien auf: die rechte Gesichtshälfte ist schmaler, das rechte Auge größer, länglicher, und schräg gestellt. Die rechte Nasolabialfalte ist steiler in ihrem Verlauf, der Mund weiter nach rechts gezogen und das rechte Ohr sitzt tiefer, es steht ab und ist nicht hinterarbeitet. Der über den eigentlichen Kontur des Schädels hinausführende Bruch am rechten Hinterkopf zeigt, daß der Kopf aus einem Reliefzusammenhang stammt, so daß bei einer Wendung zu seiner Rechten die auffällige Asymmetrie zufriedenstellend erklärt ist.

Arndt ¹⁾ schlägt das Ende der Republik oder den Anfang der Kaiserzeit als Entstehungsdatum vor.

Schweitzer ²⁾ führt das Residenzportrait als Nr. 2 in seiner Gruppe H auf, er stellt ~~es~~ mit einem Bildnis aus Wien ³⁾, einem aus dem Mount Holyoke College ⁴⁾ und einem weiteren in Stockholm ⁵⁾ besonders eng zusammen. Als gemeinsames Element findet er bei allen "die - von der Seite gesehen - tief eingerissene Kurve, die vom Backenknochen zum Kinn herabführend die Wange aushöhlt" ⁶⁾. Der Stockholmer und der Wiener Kopf lassen sich beide ganz besonders eng an das Porträt in der Residenz anschließen. Beiden gemeinsam ist die nur skizzenhafte Anlage des Haares, die kleinen von den Brauen überschatteten Augen mit den kurzen gekrümmten Krähenfüßen am äußeren Winkel. Die

das Gesicht scharf durchziehende Nasenlippenfalte hat in beiden Fällen eine stark gliedernde und akzentuierende Funktion. Der Wiener Kopf zeigt im Profil einen parallelen Verlauf von Nasenlippenfalte und Wangenfalte. Sie sind das beherrschende System der Seitenansicht.

Dieses wie überhaupt eine übergreifende, zusammenschließende Systematisierung fehlen allerdings dem Residenzkopf. Die stark gegliederte Mundpartie und die durch Falten untereinander abgegrenzten Wangenflächen sowie die tiefeingedrückten Falten der Stirn sind erstaunlich vielfältig und reich modelliert. Dieser Reichtum an Plastizität, der von keiner Abbildung ganz erfaßt wird, und der sich nur im Detail äußert, macht die Qualität dieses Stückes aus. Der Eindruck des Karnates ist dennoch nirgends von innen her schwellend, sondern weich und spannungslos. Dies führte zu Beschreibungen wie "mürbe Behandlung der Haut" ⁷⁾ und "mürbes Fleisch, das zu plastischer Qualität wird" ⁸⁾. Die Faltenzüge erscheinen wie in eine weiche Masse eingetieft, die sich ausweichend wölbt. Eine Beobachtung die sich eher mit der Technik der Terrakottaplastik decken würde.

Ähnlich weich ist auch die Behandlung der Oberfläche am Wiener Kopf, doch sind hier die Einzelheiten straffer zusammen genommen, Akzente gesetzt. Beim Porträt der Residenz gleitet der Blick des Betrachters, ohne einen festen Anhaltspunkt zu finden, über das Gesicht. Die bisher festgestellten Eigenarten deuten auf ein recht frühes Entstehungsdatum oder, wie Schweitzer dachte, auf einen in altrömischer Tradition stehenden Meister ⁹⁾.

Er datiert nach dem Hauptstück der Gruppe H, dem Dresdner Kopf, dessen Original er um 60 v. ansetzt ¹⁰⁾.

Am stärksten ist am Residenzkopf das plastische Abtasten der Oberfläche ausgeprägt. Durch die gleichwertige Behandlung der Teile untereinander entsteht der "müde" Aus-

druck, da keinem Teil die Kraft gegeben ist, Zentrum zu sein und Energie auszustrahlen. In diesem unbestimmten Ausdruck steht der Residenzkopf allein in der Reihe der Vergleichsstücke.

Die mangelnde Monumentalität weist diesen Kopf in vorclassische Zeit, seine Entstehung wird in den Jahren zwischen 60-50 v. liegen.

Anmerkungen:

- 1) Arndt im Text zu EA 996, vergleicht mit Neapel Nr. 6243, ABr. 1147/8 = J6 Schweitzer S. 123 ff. datiert ca. 35 v.
- 2) Schweitzer S. 114, hält ein Original für möglich.
- 3) H 3 - Wien Kunsthist. Mus. Inv. Nr. 155, Schweitzer Abb. 177,8
- 4) H 4 - Mount Holyoke College EA 4277 aus Kalkstein.
- 5) H 5 - Stockholm Mus. Nat., H. Brising S. 117 Nr. 87 Taf. 51
- 6) Schweitzer S. 117
- 7) Arndt zu EA 996
- 8) Schweitzer S. 117
- 9) S. 117 die haarig wiedergegebenen Brauen zeigen nicht die gratige Bildung, die unter klassizistischem Einfluß bevorzugt wird, dazu Schweitzer, S. 119; Vessberg S. 227 f. datiert augusteisch, für Kopf Dresden.
- 10) S. 116 unten

M. QUINT. TRAJANUS DECIUS IMP. CAES.

Halsausschnitt unterhalb der Schlüsselbeine r. tiefer gebrochen, Hinter- und Oberkopf angesetzt, Nase ergänzt, kleiner Riß vom r. Mundwinkel seitlich nach unten ziehend, Verletzung von der l. Wange zur l. Schläfe, Oberlippe, Kinn, beide Brauen bestoßen, r. Ohr verschliffen, l. Ohr am Rand ergänzt, Oberfläche rauh, r. stärker als l.

Marmor, H. 30 cm

Kurze kaum gebogene Haarsträhnen sind in Reihen nach vorne gestrichen, ihre Spitzen überlappen den davorliegenden Strähnenansatz kaum. In der Stirnmitte reichen die Haare tiefer hinab, an den Seiten weichen sie zurück, vor den Ohren sind die Strähnen wieder weiter herunter gezogen und lebhafter bewegt. Die Spitzen sind nach einer kleinen Teilung rechts von der Stirnmitte auseinander gebogen. Über den Brauen liegt eine dünne waagerechte Falte, zwei von der Nasenwurzel aufsteigende Falten, deren rechte scharf eingerissen ist, begegnen ihr. Die Augen liegen tief in den Höhlen. Den stark gebogenen Oberlidern entsprechen fast gerade geführte Unterlider. Vom äußeren Augenwinkel strahlen je zwei kurze Falten aus. Die Augäpfel sind merklich gewölbt, die Karunkeln seitlich ausgezogen. Die mageren Wangen weisen zwischen Backenknochen und Unterkiefer eine Einsenkung auf, in ihnen zieht sich je eine scharfe senkrechte Falte entlang. Auch die vom inneren Augenwinkel und den Nasenflügel ausgehenden Falten sind knapp und kräftig eingesenkt. Der dünnlippige Mund ist an den Winkeln etwas vertieft, der Oberkiefer springt merklich gegenüber dem Unterkiefer vor. Am langen Hals treten der Adamsapfel und der linke Halsnicker her-

vor. Der Schulteransatz fällt schräg ab. Im Profil bildet der Hinterkopf fast einen rechten Winkel zum Nacken, die kleinen differenziert gearbeiteten Ohren sitzen schräg nach hinten geneigt am Schädel. Der Kopf ist in den Nacken zurückgeworfen und nach links gewendet. Die ausgesetzte rechte Kopfseite ist stärker verwittert.

Die Texte zu EA 990/1 und ABr. 1155/6 bezeichnen das Werk nach anfänglichen Zweifeln doch für antik. Anlaß zu diesen Bedenken bieten die ungewöhnliche Kopfhaltung und der starke Winkel zwischen Nacken und Hinterkopfwölbung. Diesen Eindruck verstärkt der ergänzte Oberkopf, der sehr stark ausläßt. Für die Vorstellung des Ergänzers mag der Verweis auf das Bildnis des Lionello d'Este von Pisanello ¹⁾ eine zutreffende Erklärung bieten. Arndt ²⁾ nennt auch die Art des Nicolo da Uzzano als Vergleich zu dem langen Hals und der Kopfhaltung. Dennoch denken Arndt, Sieveking ³⁾ und Schweitzer ⁴⁾ an eine Entstehung des Werkes zur Zeit Caesars, in den letzten Jahren der Republik.

Eine Angleichung an das 'Zeitgesicht' caesarischer Prägung liegt deutlich vor, wie die Hagerkeit des Kopfes und die Form und Lage der kleinen Augen sichern. Die knappe, harte Darstellung der Falten geben dem Gesicht ein strenges Gerüst, in dem sich ein betont willensmäßiger Ausdruck konzentriert. Die Oberfläche wird nicht nach zufälligen Erhebungen abgetastet. Wenige akzentuierte Linien sind sicher plazierte. Die formale Gestaltung des Gesichtes führt zu charakterisierenden Begriffen wie Nüchternheit, Herbheit, Sicherheit. Dem widerspricht der leidenschaftlich nach hinten und zur Seite genommene Kopf. Diese pathetisch wirkende Gebärde entstammt deutlich einer anderen Porträtauffassung, die hellenistisches Charisma mit Römertugenden zu verbinden sucht.

Die eingeschnittenen nicht modellierten Faltenzüge entsprechen dem Dresdner Kopf ⁵⁾, von dem sich Nr. 2 aber durch die Reduzierung der Details abhebt. Die kleinen gereihten Haarsträhnen sind nicht sehr voluminös, ihr Abschluß im Nacken erinnert an einen Kopf im Vatikan, Sala delle Pitture ⁶⁾. Auch ein caesarzeitliche Bronzekopf in Leningrad ⁷⁾ zeigt eine lebhafte Kopfwendung. Seine klare Plastizität allerdings und der nur seitwärts, nicht rückwärts geneigte Kopf stellen keine Verbindung zum Residenzporträt her. Hierzu ist es nötig auf aus Delos stammende Bildnisse zu verweisen ⁸⁾. Nr. 2 übernimmt aber nur die Haltung nicht die formale Wiedergabe dieser Werke. Wie lange sich gerade im Osten diese Kopfbewegung erhält zeigen die Augustusbildnisse z.B. aus Pergamon und Samos ⁹⁾.

In seiner besonderen Verbindung von einer leidenschaftlich wirkenden Haltung, die dem späten Hellenismus entstammt, und der nüchternen Darstellung der Gesichtszüge steht das Residenzporträt ohne direkten Vergleich da. Dagegen sind die Beispiele für die gleiche Zusammenstellung unter anderer Auswahl der Elemente sehr zahlreich. Es sei hier nur auf das Pompeiusbildnis verwiesen ¹⁰⁾. Im Grunde durchzieht die Porträtkunst des ganzen 1. Jh. eben dieses Thema, das in stets neuen Versuchen einen Ausgleich zwischen hellenistischen und als altrömisch empfundenen Formen und Inhalten herzustellen versucht, bis im Augustusporträt eine gültige Ausformung erreicht wird. Das Porträt in der Residenz stellt einen in dieser Art sonst nicht gewählten Beitrag zu diesem Thema dar.

Schweitzers Zusammenstellung von Nr. 2 mit einer Büste in Kopenhagen 586a ¹¹⁾ als ein Beispiel von Original und Kopie aus verschiedener Zeit, überzeugt wenig. Das in tibetischer Zeit gearbeitete Werk in Kopenhagen zeigt kaum

echte, physiognomische Ähnlichkeit. Besonders weicht das vorspringende Kinn bei eingezogener Mundpartie ab. Die Rückneigung des Schädels erinnert eher an die zurückgesunkenen Köpfe der gerne als Totenmasken bezeichneten Werke 12).

Das Residenzporträt bleibt ein für sich stehendes Werk, seine Formensprache weist in die Zeit der ausgehenden Republik.

Anmerkungen:

- 1) Text zu ABr. 1155/6 s. Pantheon 1932 S. 145; Vessberg, S. 221 "capita desecta", "Keines dieser Werke ist in dieser Arbeit später als ca. 40 v. datiert worden und die überwiegende Mehrzahl liegt in der ersten Hälfte des Jh.s. Was ich unterstreichen möchte ist, daß dies technische Detail speziell in älteren Werken vorkommt und in solchen, die mehr oder minder von hellenistischer Tradition geprägt sind."
- 2) Arndt Text zu EA 990/1
- 3) Sieveking, MJB. 1937/8 S. 177 Anm. 19
- 4) Schweitzer S. 39
- 5) Schweitzer Abb. 175/6 H 1 Datiert um 60 v.
- 6) Schweitzer Abb. 78 C 2 = B 5, trajanische Kopie eines Werkes aus der späten Republik S. 48,9
- 7) Schweitzer Abb. 190,1 J 5 Zeit des zweiten Triumvirates
- 8) Delos, Michailowsky, Taf. 10, 11 = Schweitzer Abb. 71 und Delos Taf. 23,4 = Abb. 94
- 9) Samos, Hafner, Späthelln. Bildn. MK 12, Taf. 13, S. 37, Kähler, Rom u. seine Welt, Taf. 87 r. Mus. Tigani

Die vom Alexanderbildnis ausgehende Kopfhaltung wurde bezeichnend für das hellenistische Herrscherporträt. Zur Übernahme im Römischen s. L'Orange, Apotheosis. Pergamon, Hafner, Späthelln. Bildn. NK 4; Inan-Rosenbaum Nr. 4; Mus. Istanbul

- 10) Kopenhagen Nr. 597, Schweitzer-F 4 Abb. 117, 124,
125; Kat. V. Poulsen Nr. 4
- 11) Schweitzer S. 39
- 12) als Beispiel Schweitzer Abb. 3, 4 - B 3 Paris, Louvre

S/96

SF 16 u. r.

P. CORNELIUS LIGINIUS

Ohne Hals, Haare vorne völlig verschliffen, beide Brauen beschädigt, Nase ergänzt, Lippen stark bestoßen, Kinn und untere r. Wangenhälfte ergänzt, beide Ohren verletzt.

Marmor, H. 24 cm

Die Ausführung am Hinterkopf ist summarisch. Vom Wirbel an sind längere dünne Strähnen in Büscheln nach vorne gestrichen, auf den Seiten sind sie etwas kürzer, voller und stufenförmig gereiht. Die Stirn wölbt sich von der Mitte aus nach beiden Seiten leicht vor. An den Schläfen entsteht eine Einziehung. Drei waagerechte Falten überziehen als dünne Linien die Stirn. Die breiten Lider lassen nur eine kleine Öffnung der tiefliegenden Augen zu. Die weich modellierten Tränensäcke bilden zusammen mit den Brauen einen zweiten größeren Rahmen für die Augen. Die Karunkeln sind spitz nach unten ausgezogen. Sie entsprechen den beiden plastischen Falten an den äußeren Augenwinkeln. Die Wangen sind unterhalb der Backenknochen eingefallen. Vom inneren Augenwinkel zieht je eine Falte schräg nach unten, parallel zu den Nasenlippenfalten. Deren Richtung wird wiederum von den Schnurrbartenden aufgenommen. Der aus kurzen Strähnen gebildete Bart umgibt das Gesicht als schmaler Rahmen. Die großen Ohren sind sehr sorgfältig gearbeitet und ebenso wiedergegeben wie der Übergang vom Bart zum Karnat. differenziert

Dieser leider stark zerstörte Kopf ist in den erhaltenen Teilen von lebendiger und qualitätvoller Arbeit. Die Gesichtsoberfläche des hageren, alten Mannes zeigt das plastische Empfinden des Bildhauers. Die von den Faltenzügen aufgenommene langgestreckte Form des Kopfes, die klein

und müde wirkenden Augen und die Betonung des Knochengestütes verbinden dies Bildnis mit dem Caesarporträt. Unter den Privatporträts bieten sich als Vergleich an der sog. Caesar im Kapitol ¹⁾, welcher dieselbe Abhängigkeit vom Gesichtstypus der Zeit aufweist, und ein früher Caesar genannter Kopf in Florenz ²⁾. Beide Bildnisse sind in kaiserzeitlichen Kopien überliefert ³⁾, so daß die stilistische Wiedergabe weniger herangezogen werden kann. Das Vorherrschen des Knochengerüsts, die kleinen, scharf abgegrenzten Augen, die tief in ihren Höhlen liegen und die von wenigen großen Faltenwülsten durchzogenen Wangen zeigen eine ebenso verwandte Grundauffassung wie die langgestreckte Kopfform. Anders als das von Schweitzer in die Jahre zwischen 40-30 v. datierte Werk im Kapitol, rückt derselbe ⁴⁾ das Florentiner Porträt wegen seines Replikenverhältnisses zu einem Bildnis in Kopenhagen ⁵⁾ in das erste Jahrzehnt des 1. Jh. v. Das letztere liegt wegen seiner klassizistischen Haarbildung in augusteischer Kopie vor. Wegen seiner formalen Nähe zu östlichen Portraits, in denen der Späthellenismus nachwirkt, ist es zu dem Residenzporträt nicht unmittelbar in Beziehung zu setzen. In diesem herrscht deutlich eine von innen nach außen dringende Plastizität, der gegenüber die Florentiner Replik eine strengere, mehr dem Knochengerüst aufgelegte Oberflächenwiedergabe anstrebt. Buschor ⁶⁾ will das Kopenhagener Bildnis ebenso wie einen Priesterkopf in Athen ⁷⁾ und den sog. Kopf Stroganoff ⁸⁾ in den vierziger Jahren entstanden wissen. Diese letzten Endes nur subjektiv lösbare Datierungsfrage führt für das Porträt in der Residenz nicht weiter. Sehr wichtig ist dagegen seine Beziehung zu einem fragmentierten Werk aus Korinth ⁹⁾, das durch den Fundort einen festen Terminus post quem bietet. Die dünnen geritzten Querfalten über der Stirn, das tiefliegende Auge und der umgebende Trä-

nensack zeigen eine stilistische Ähnlichkeit, die auch das Residenzporträt in caesarische Zeit datiert. Die lockeren, recht erhaben gebildeten Haarsträhnen finden hier allerdings keine Parallele. Ähnlich charakterisiert wirkt die Haarwiedergabe auf den Münzen M. Antonius junior, die ca. 34 v. angesetzt werden ¹⁰⁾.

So wird sich das Residenzporträt am besten in die Zeit des 2. Triumvirats oder bald danach einfügen lassen. Die in dieser Zeit ungewöhnliche Barttracht muß als eine persönliche Eigenart des Dargestellten gewertet werden. Denn auch im Osten gefertigte Porträts zeigen das Vorherrschen der Rasur und für einen Trauerbart scheinen die Haare zu lang und voll zu sein ¹¹⁾.

Anmerkungen:

- 1) St. Jones S. 186 f. Imp. 1, ABr. 817/8; Schweitzer J 2 - Abb. 22, 188
- 2) Kat. Mansuelli Nr. 25; Schweitzer C 1-b) Abb. 73, 74
- 3) J 2-tiberisch/claudische Kopie Schweitzer S. 120 C 1-b) Kopie der frühen Kaiserzeit Schweitzer S. 60
- 4) Schweitzer S. 68 ff. und S. 122
- 5) Kop. Nr. 429a JdI 47, 1932, S. 77 ff. Schweitzer C 1 a) Abb. 70, 76
- 6) E. Buschor, Das hellenistische Bildnis², München 1971 S. 64
- 7) Buschor, Hellen. Bildnis¹ Abb. 47, S. 49; ABr. 395/6, Athen NM 437
- 8) Buschor Hellen. Bildnis¹ Abb. 41, S. 51, 65-6; New York, Richter, Roman Port. Nr. 3 datiert 2. H. 1. Jh. v.
- 9) Harrison, Taf. 43, c S. 14 Anm. 11, Korinth, Inv. Nr. 1445a

- 10) Vessberg, Taf. X, 10-11, S. 260
- 11) Das Augustusbildnis aus der Kryptopotikus in Arles,
Kähler Rom u. s. Welt Taf. 851 zeigt einen gesicher-
ten Trauerbart.

S/88

EA 994

SF 15 u. 1.

M. Clodius Pupienus Max. Imp. Caesar

Hals bis zum Schlüsselbein erhalten, Nasenspitze ergänzt, Riß diagonal von der l. Schläfe oberhalb des l. Ohrläppchens bis zum Bruch im Nacken. Geputzt, Haar, Ohren und r. Schlüsselbein orange verfärbt, neben der l. Halsfalte leichte Scheuerstelle, einige kleine Stoßverletzungen (~~am Kopf~~).

Marmor, H. 27 cm

Die Haare sind linear als feine Ritzlinien wiedergegeben, die nicht auf einer gesondert gearbeiteten Haarkalotte, sondern in die Kopfoberfläche eingetragen sind. Die kurzen sichelförmigen Strähnen entfalten sich vom Wirbel aus und sind von dort zur Stirnmitte gestrichen. Im Profil bildet die Richtung der Scheitelhaare einen scharfen Winkel zu den Schläfenhaaren. Die hohe Stirn wird von zwei langen, eingekerbten Falten und einer kürzeren überzogen, letztere liegen nicht ganz parallel zueinander. Die Untere wird von dem dicken Wulst einer schrägen Nasenansatzfalte unterbrochen. Zu beiden Seiten der Nasenwurzel liegen zwei kleinere, schräge Furchen. Die Augenbrauen sind nur wenig geschwungen und entsprechen darin der ihnen zunächst liegenden Stirnfalte. Die im inneren Winkel tief liegenden Augen sind von dicken Lidern umgeben. Das rechte Auge ist größer gebildet. Die Nasenachse weicht sehr stark aus der Senkrechten nach links ab. Die Nasenlippenfalten bilden den Rahmen für den dünnlippigen Mund und seine stark herabgezogenen Winkel sowie für die ähnlich, jedoch schwächer, gebogene Kinngrube. Die breiten Kinnbacken sind wie die leicht hervor tretenden Jochbeine weich vom Inkarnat umgeben. Die Schläfen dagegen sind

ausgehöhlt und wirken, als würden sie nur von dünner Haut überspannt. Die sehr großen Ohren sind an Knorpeln und Fleishteilen sehr genau gearbeitet. Ein vertikaler Hautwulst liegt vor ihren Ansatz. Das linke Ohr ist größer und sitzt mit seinem oberen Ansatz tiefer als das rechte. Wegen der schiefen Nase verläuft die linke Nasenlippenfalte steiler als ihr Gegenstück. Am Hals bilden sich zwei scharfe senkrechte Hautfalten, die beiderseits im rechten Winkel von zwei dünnen Furchen berührt werden. Im Nacken sind über dem Eruch noch zwei Hautwülste erhalten. Eine leichte Wendung des Kopfes zu seiner Rechten kann aus dem Erhaltenen erschlossen werden. Für sie spricht auch die rechts stärker in die Tiefe fliehende Kopfseite.

Dieses asymmetrisch angelegte Gesicht mit seinen vom Alter gefurchten, hängenden Zügen wird überwölbt von einem breiten und kräftig geschwungenen Schädel. Ihm antworten die breiten Backenknochen und die trotz der Falten fest gebildeten Stirn. So entsteht ein straffer Untergrund und ein Gerüst, in dem sich die weichen Hautpartien entfalten.

Trotz der Verpflichtung gegenüber dem Detail genügen wenige aber ausdrucksvolle Mitteln zur Charakterisierung. Die volumenlose Haarwiedergabe und die großartige plastische Qualität der Hautfalten des Untergesichtes stehen einander kontrastreich gegenüber. Die großen durchgehenden Züge, die Faltenbildung um Mund und Kinn, die schräge Falte über dem Nasenansatz und ihre Fortsetzung nach unten in der linken Nasenlippenfalte, die durch ihre Betonung ein Gegengewicht zur Schiefe der Nase bietet, bilden vereint einen Komplex in der Form eines nach oben spitz zulaufenden Dreiecks. Das waagerechte System von Augen, Brauen und Stirnfalten fängt dessen Wirkung auf. Die Einzelformen sind entschieden gearbeitet und bestimmt von-

einander abgesetzt. Diese sichere Einfügung veristischer Details in ein geometrisches Formensystem bewirkt die hohe Qualität des Bildnisses.

Im Text zu EA 994 erkennt Arndt in ihm ein Werk der spät-republikanischen Zeit.

Vergleichbar sind in dieser Periode in der Haarbildung ein Dresdner Kopf ¹⁾ und ein Porträt in Berlin (R 3) ²⁾. Bei beiden sind die Strähnen ebenfalls durch kurze Einritzungen angedeutet. Die Haare liegen bei Nr. 4 dichter als bei dem Dresdner Kopf und gleichmäßiger. Sie bilden kurze sichelförmige Strähnen. Eine Übereinstimmung liegt in der Bildung der Nasenlippenfalten. Seine Datierung um und nach der Mitte des Jh. ist dem Datum 90 v. ^{2a)} vorzuziehen. Den Berliner Kopf ordnet Blümel in die letzten Jahre der Republik ein. - Die auffällige Betonung der Mundpartie wird als ein von Ahnenporträts übernommener Zug angesprochen. Der Terrakottakopf, Vatikan Mus. Greg. ³⁾, mag dies hier veranschaulichen. Dieser relativ altertümliche Zug bei einer sonst sehr klaren Gliederung des Gesichtes erinnert an eine von Vessberg ⁴⁾ aufgestellte Bildnisgruppe aus der zweiten Hälfte der Cäsarzeit. Die großartige Monumentalisierung des Kopfes aus dem Mus. Mussolini ⁵⁾ erreicht Nr. 4 zwar nicht, doch scheint es mir in der psychologischen Schilderung dem Kopf Este, Mus. Atestino ⁶⁾ ebenbürtig zu sein. Es herrschen in diesen Köpfen die gleichen Beziehungen zwischen der knöchigen Struktur und den zu einfachen Systemen zusammengefaßten Weichteilen des Gesichtes. Vessberg setzt sie in der späten Cäsarzeit aber noch vor dem 2. Triumvirat an.

Es gibt keinen Anhaltspunkt, dies qualitätvolle Stück für eine Kopie zu halten. Deswegen erscheint für vorcäsarische Zeit die Ausarbeitung des Schlüsselbeines zu weit vorgeschritten. Das System der Stirnfalten, die scharf

geschnittenen Augen und die betonte Mundpartie weisen den Kopf in die Spätzeit Caesars.

Ein Datum 45-40 wird am ehesten das Richtige zu treffen.

Anmerkungen:

- 1) Dresden, Staatl. Skulpturenslg. Nr. 329, bei Schweitzer H 1, Abb. 175,6 S. 114 ff. nimmt eine frühaugusteische Kopie nach einem Original von ca. 60 v. an. Vessberg erwägt seine augusteische Entstehung als Nachklang einer Gruppe spätcaesarischer Porträts S. 228. Zadok-Jitta, Ancestral Portraiture S. 50, 51, 65 f. datiert um 90 v. Schweitzers Ansatz dürfte das Richtige treffen.
- 2) Blümel, Kat. R 3 datiert dies Bildnis, bei dem er die Speckfalten im Nacken und den eckigen Schädel hervorhebt, in die letzten Jahre der Republik.
- 3) F. Poulsen, Porträtstudien S. 13; Kaschnitz, RendPont-Acc 1925, S. 347,8 Taf. 25. Celimontanaporträt. Zum Mund als Ausdrucksträger, Schweitzer, S. 61.
- 4) S. 230 ff. Monumentalisierung des sachlichen Stils.
- 5) Mustilli, Kat. S. 5, Nr. 5 Taf. II, 6-7 datiert gegen die Mitte des Jh. Vessberg S. 200 ca. 40 v.
- 6) F. Poulsen, Porträtstudien S. 32 f. erstveröffentlicht. Vessberg Taf. LXX, 1 S. 230

EA 986

Kopf der Panzerstatue

Kopf ganz dünn mit einer Schicht Acalith überzogen, Hals 1-2 cm erhalten, beide Ohren und Nase ergänzt, r. Stirnhaare und l. untere Wange bestoßen, Kinn und wahrscheinlich auch Lippen ergänzt.

Marmor, H. 26 cm

Die Haare des Dargestellten legen sich als voluminöse Kappe über den Schädel. Die oberste Schicht ist in dünnen, ~~in~~ 4-5 cm langen Strähnen vom Wirbel aus strahlenförmig nach allen Seiten gekämmt. Sie sind am Hinterkopf etwas gröber gearbeitet als vorne, wo sie über der Stirn einen waagerechten Abschluß bilden. Über dem rechten Auge sind die Haarspitzen nach links gestrichen. Wo eine Gabelung der Haare zu erwarten wäre, ist die Oberfläche verscheuert. Die Stirn wird von vier dünnen parallelen Falten überzogen, die sich über der Nasenwurzel senken. Sie sind zu den beiden von der Nasenwurzel senkrecht aufsteigenden Falten in Beziehung gesetzt, die durch die zusammengezogenen Brauen entstehen. Die großen Augen mit ihren stark geschwungenen Oberlidern liegen tief unter den Brauen. Die Augäpfel stehen in ihrem oberen Teil weiter vor, so daß sie eine nach unten geneigte Schräge bilden. Vom äußeren Augenwinkel strahlen dünne Krähenfuß-Falten aus. Vom Innenwinkel zieht sich ein dicker Faltenwulst schräg zum Backenknochen hinüber. Er betont die tiefe Einbettung der Augen. Die plastisch erhaben vorstehenden Nasenlippenfalten sind als straffe Bögen noch über den Mund hinab geführt. Die kurzen herab gezogenen Mundwinkelfalten entsprechen ihnen in der Bildung und ordnen sich ihrem Verlauf ein. Die Wangen werden von der Vertiefung vor den Nasenlippenfalten und von einer weiteren parallel dazu verlaufenden Einkerbung gegliedert. Diese

setzt sich rechts bis in den Hals fort. Die linke Halsseite beherrscht der im Ansatz noch gut erkennbare Halsnicker. Er ist stark angespannt und erweist eine deutliche Wendung nach rechts. An der Halsvorderseite stehen zwei senkrechte Sehnenstränge hervor. Das Gesicht wirkt von vorne wie im Profil ausgeprägt breit und viereckig. Die Schädelkontur ist nur wenig geschwungen.

Während im Untergesicht die stark schattenden plastischen Wülste der Falten um Nase und Mund dominieren, weist die Oberfläche von Stirn und Augen eine ganz andere Behandlung auf. Hier ist mit subtilen Mitteln eine Vielzahl von Erhebungen des Fleisches angedeutet, die keinem System zuzuordnen sind. Die dünn gezogenen Falten sind in ihrem Verlauf schwer auszumachen. Die energischere, straffe Komposition des Untergesichtes entspricht dem angespannten Halsmuskel. Jedoch gebietet der Erhaltungszustand Vorsicht bei der stilistischen Auswertung dieser Partie. Arndt ¹⁾ nennt als Entstehungsdatum das Ende der Republik oder den Anfang der Kaiserzeit. Schweitzer ²⁾ führt dieses Bildnis in seiner Gruppe J als Nr. 9 auf. Es steht in einer Untergruppe, die er dem Bronzekopf aus der Eremitage zuordnet ³⁾. Darüberhinaus schreibt er den Kopf der Residenz dem Meister des "venizianischen Melancholikers" ⁴⁾ zu. Mit der Leningrader Bronze verbindet die Untergruppe J 5-9 eine heftige Kopfwendung, sowie ein kräftiger Bau von Hals und Schädel. Die Haaranordnung des Kopfes in Leningrad zeigt gleichfalls eine dichte Haarkappe und eine Gabelung der Stirnfransen, bietet folglich eine wichtige Entsprechung. Enger jedoch schließen sich in der Oberflächenbehandlung die Bildnisse J 6 ⁵⁾, und J 11-13 ⁶⁾ an Nr. 5 (J 9) an. Für die allen zu verschiedenem Grad gemeinsame Art der Marmorbehandlung hat Schweitzer den Begriff des "plastischen Pointillismus" geprägt ⁷⁾. Ihn definiert die "gleichsam Schwebende nur

angedeutete Oberflächenbehandlung" wie sie am schönsten der Neapler Kopf J 6 aufweist. Er ist mit dem Bildnis in der Residenz am besten in seiner Stirngliederung zu vergleichen. Mit J 11-13 verbindet Nr. 5 dagegen mehr die akzentuierte Behandlung der größeren, weichen Fleischteile von Augen- und Wangenpartie. Am nächsten steht Nr. 5 wohl der Kopf der Sitzstatue aus dem Palazzo Spada (J 13), den Schweitzer für frühaugusteisch hält, während er die übrigen Köpfe des "venizianischen Melancholikers" etwas früher, um 30 v., datiert. Schweitzer führt diese Werke auf eine Gruppe altrömischer Bildnisse im "toreutischen Stil" und auf das derb-pathetische Pompeiusbildnis zurück⁸⁾.

Beide Strömungen ständen unter dem Einfluß des beginnenden Klassizismus, dem der plastische Pointilismus völlig auswich. Wegen der guten Vergleichsmöglichkeiten des Bildnisses in der Residenz mit einigen Vertretern der Gruppe J, möchte ich Schweitzer auch in diesen Überlegungen folgen.

So ergibt sich für den Kopf der Panzerstatue eine Entstehungszeit um 30 v. Die ergänzende Schicht an der Oberfläche setzen den Wert des Stückes jedoch leider herab.

Anmerkungen:

- 1) Arndt im Text zu EA 994-6
- 2) Schweitzer S. 120 Eine Werkstatt eklektischen Stils aus der Zeit des zweiten Triumvirats.
- 3) Leningrad, Waldhauer, AA 1930, S. 196 ff. Abb. 1-2; Schweitzer J 5 S. 120 Abb. 190,1
- 4) S. 146 Nr. 15d, S. 126
- 5) J 6-Neapel, Mus. Nat. Inv. Nr. 6243 ABr. 1147,8 Schweitzer Abb. 192,3

- 6) J 11-Venedig Traversari Kat. Nr. 11; Schweitzer Abb.
194,5
J 12-Rom Villa Doria Pamphili Schweitzer Abb. 196
J 13-Rom Palazzo Spada ABr. 379, 80 Schweitzer Abb.
197
- 7) 126,7
- 8) s. 124 ff.

S/10

EA 997

SF 2 u. 1.

TIBERIUS NERO TIBERII IMPERATOR PATER

Ohne Hals, Nase und Kinn ergänzt, beide Brauen geflickt, l. Ohr verscheuert, r. die Muschel ergänzt, Oberfläche diffus und glatt.

Marmor, H. 22 cm

Die Haare sind in kurzen, gebogenen Strähnenreihen vom Wirbel nach allen Seiten gestrichen. Sie reichen tief in den Nacken hinab. In der Stirn sind die Haarspitzen nach rechts gebogen. Über dem rechten Auge ergibt sich eine enge Zange. An den Stirneckern weichen die Haare zurück. Sie bilden mit den Schläfenhaaren einen stumpfen Winkel. Vor den Ohren reicht je eine Strähne weiter hinab. Dicht unter dem Haaransatz legen sich zwei dünne Ritzfalten parallel über die breite Stirn. Darunter wölbt sich die Stirn zu den Brauen vor. Die kleinen Augen liegen tief in den Höhlen. Die scharf abgegrenzten Lider umschließen die nach unten abgeschrägten Augäpfel linsenförmig. Am äußeren Augenwinkel sind links zwei dünne Krähenfüße zu erkennen. Die Breite der Backenknochen wird durch die eingezogenen Schläfen und die eingefallenen Wangen betont. Die Unterkiefer zeigen eine wulstartige Bildung. Die tief eingesenkten Nasenlippenfalten ziehen schräg nach unten, wozu die Mundwinkelfalten parallel liegen. Der eingefallene Mund ist durch eine hoch sitzende Grube von dem kräftig vorspringenden Kinn getrennt. Im Profil fällt die geringe Größe des Schädels auf im Verhältnis zu dem langen Abstand vom Ohr zum Kinn. - Das Bildnis prägen deutliche Asymmetrien: das linke Auge ist länger ausgezogen, die linke Nasenlippenfalte weniger steil und die linke Mundwinkelfalte weiter nach unten gezogen.

Die Alterszüge dieses Mannes sind drastisch hervor gehoben. Der fast fleischlose Schädel mit seinen wenigen, tief eingerissene Falten und der zahnlose, eingefallene Mund verleihen ihm trotz der diffusen Verschleierung der Oberfläche Ausdrucksstärke.

Arndt ¹⁾ datiert ihn um die Wende von der Republik zur Kaiserzeit. Die mit wenigen Elementen charakterisierte Physiognomie erinnert an ähnlich summarische Darstellungen auf Grabreliefs, etwa an das Grabrelief des Vibius. Vessberg nennt es auf Grund seines trockenen und harten Realismus augusteisch ²⁾. Auch der von Vessberg spätaugusteisch angesetzte Grabstein des Septiminus ³⁾ zeigt die totenschädelähnlich eingesunkenen Wangen, die scharfe Nasenlippenfalten und den zahnlosen Mund. Eine sachliche und harte Wiedergabe verbindet diese drei Porträts. Bei den zunächst sehr realistisch erscheinenden Angaben handelt es sich um eine Typisierung, deren Grad der Stilisierung die Halssehn am Septiminusbildnis verdeutlichen ⁴⁾.

Der stark verschliffene Zustand der Gesichtsoberfläche macht wahrscheinlich, daß die Haarsträhnen, die sehr klare Trennungslinien zeigen, überarbeitet sind. Aus der Strähnenwiedergabe läßt sich also keine Stützung der Datierung gewinnen. Dagegen erbringt das merkwürdig enge Zangenmotiv eine Bestätigung der augusteischen Einordnung. Dieselbe Angleichung der Stirnhaare an die zeitgenössische Frisurenmode ist auch bei zwei Originalen zu beobachten, die Schweitzer in die Jahre 30-20 datiert ⁵⁾. Das in Stufen am Hinterkopf herunter gekämmte Haar gleicht sich nicht der iulischen Tendenz an, das Nackenhaar zur Seite zu streichen.

Bei dem schlechten Erhaltungszustand muß die Frage offen bleiben, ob es sich bei diesem Kopf um ein Original oder

um eine spätere Kopie nach einem Vorbild der frühaugusteischen Zeit handelt.

Anmerkungen:

- 1) Arndt im Text zu 997
- 2) Amelung, Kat. Vatikan, Chiaramonti 60 E S. 348, Taf. 36
- 3) Vessberg Taf. XLIII, 1 S. 202 Schweitzer H 8 Abb. 181 S. 117 datiert bis nach 40 v., auch V. Poulsen Kat. Kop Nr. 113 S. 132, 3 Taf. 188 entscheidet sich für augusteische Entstehungszeit.
- 4) Vessberg S. 202 unten
- 5) Venedig, Kat. Traversari Nr. 14 ; Schweitzer J 12, Abb. 194, 5 S. 120, 1 datiert in die 20ziger Jahre Palazzo Spada, Schweitzer J 13 Abb. 197 S. 120, 1 datiert ebenfalls in die 20ziger Jahre.

S/58

EA 995

SF 10 u. 1.

Ohne Hals, Ohren angesetzt, Oberfläche völlig mit einer Schicht Acalith überzogen, unter der an kleinen Stoßstellen heller Marmor zu erkennen ist, Flecken an der l. Kinnseite.

Marmor, H. 21 cm

Die Haare sind in kurzen sichelförmigen Locken vom Wirbel in die Stirn gekämmt, die Nackenhaare zur Seite gestrichen. Die flachen Haarsträhnen enden über der Stirn in gleicher Länge. Die hohe Stirn wölbt sich kräftig vor. Drei breite plastische Hautfalten ziehen quer über sie hin. Von der Nasenwurzel steigen zwei eingesenkte Falten-täler senkrecht zu ihr auf. Die Brauen sind scharf gratig gebildet. Sie biegen erst über dem äußeren Augenwinkel in die Tiefe um. Den scharf geschnittenen etwas hängenden Oberlidern antworten ebenso scharf gearbeitete Unterlider, die jedoch weniger stark gebogen sind.

Von den äußeren Augenwinkeln strahlen je drei Krähenfüße aus. Die Tränensäcke werden von je einer Ritzlinie eingefasst, welche in die Krähenfüße münden. Die kräftig eingesattelte Nase ist leicht gebogen. Der breite Wulst der Nasenlippenfalte ist durch eine scharfe Kerbe von der Mundpartie abgesetzt. Das Philtrum wird durch eine schwache Furche wiedergegeben. Die geschwungene Oberlippe und die im Bogen geführte Unterlippe sind an den Rändern scharf abgesetzt. Die Mundwinkelfalten überschneiden die eingesenkten Ecken ein wenig. Die Kinngrube ist durch eine nach unten gebogene Linie verdeutlicht. Das Kinn springt gegenüber der Mundpartie zurück. Die Wangen werden von drei vertikalen Falten gegliedert. Diese ziehen als Furchen über den Unterkiefer hinweg bis in den Hals.

Die rechte Gesichtshälfte ist flacher und breiter. Dies läßt sich an allen Teilen einschließlich der Lippenhäften verfolgen. Die Asymmetrie wird durch eine Kopfwendung nach links bedingt sein. Arndt ¹⁾ erwähnt Reste rotbrauner Farbe im Haar und deren Deckfarbe Gold. Sie sind nach einer Reinigung nicht mehr auszumachen. Die sträfliche Überdeckung mit Acalith (der Gesichtsoberfläche) verhindert eine genauere Untersuchung. Ältere Photos ergeben zwar, daß der Überzug relativ dünn ist und der Oberfläche gleichmäßig folgt. Ob eine Überarbeitung in der Renaissance vorgenommen wurde, ist allerdings nicht nachprüfbar. Die folgenden stilistischen Erwägungen müssen unter diesen Einschränkungen verstanden werden.

Arndt hebt die Qualität dieses Porträts hervor und setzt seine Entstehung in den Beginn der Kaiserzeit. F. Poulsen ²⁾ zieht es als Vergleich zu einem spätrepublikanischen Werk im Wilton House heran. Auch Hekler ³⁾ datiert das Bildnis spätrepublikanisch. Er sieht ein Replikenverhältnis zwischen Nr. 7, dem Porträt im Wilton House und einem Werk in Budapest. Schweitzer ⁴⁾ ordnet das Original des Bildnisses in der Residenz zwischen dem Caesartypus Torlonia und dem Pisaner Typ ein, also 35-30 v. Chr. Das von Hekler vorgeschlagene Replikenverhältnis ist mit Recht nicht aufgegriffen worden. Die Übereinstimmung bleibt bei einer allgemeinen Ähnlichkeit wie sie die Zeitgleichheit der Entstehung bedingt. Auch die beiden von Poulsen ⁵⁾ herangezogenen Werke in den Uffizien ⁶⁾ zeigen verwandte zeitbedingte Züge: die tiefliegenden Augen mit den deutlich begrenzenden Lidern, die starkbetonten Nasenlippenfalten und ihre abtrennende Funktion für die Mundpartie. Deren Wiedergabe lehnt sich bei Nr. 7 deutlich an das Caesarbildnis an, was schon Schweitzer hervorhob. Für die sichelförmigen Strähnen, die sich rei-

henweise im Gegensinn umbiegen, verweist Schweitzer auf die Münzbilder des Gn. Pompeius ⁷⁾. Die gut vergleichbare Reihenbildung bleibt aber bei Nr. 7 sehr viel flacher als dies auf den Münzen wiedergegeben zu sein scheint. Hier wird besonders deutlich, daß die Anlage der Einzelteile zwar in republikanische Zeit weist, ihre Ausformung aber später ist.

Schweitzer ⁸⁾ spricht von der "Dämpfung der plastischen Wucht" und der "äußerst verfeinerten Gliederung der Gesichtsoberfläche". Bei seinem Vergleichsstück, einem Porträt im Kapitolinischen Museum ⁹⁾, das in einer tibetisch-claudischen Kopie vorliegt, fällt ein festes Faltensystem als ein stützendes Gerüst im Gesichtszusammenhang auf. Am Portrait in der Residenz liegt dagegen ein merkwürdiges Nebeneinander von scharfen linearen Begrenzungen und plastischer Gestaltung der Oberfläche vor. Das Knochengerüst wird von den hervortretenden Hautfalten an Stirn und Wangen überspielt. Im Gegensatz zu dem Porträt in Oslo ¹⁰⁾, einem nah verwandten Original, werden die vorhandenen starken Erhebungen der Oberfläche nicht organisch mit dem Knochengerüst verbunden und dadurch ihrer Ausdruckskraft beraubt. So entsteht ein eigentümlich maskenhafter Ausdruck des Gesichtes. Die gedämpfte Art der Oberflächenwiedergabe resultiert aus einer der Vorlage fremden Vorstellung des nachschaffenden Künstlers von der klaren Einheit klassizistischer Werke. Die lineare Schärfe in der Wiedergabe der Augenzone und der Lippensäume entsprechen dieser Intention. Die Entstehung der Kopie in augusteischer Zeit wird damit wahrscheinlich.

Schweitzers Einordnung von Nr. 7 in eine Werkstattgruppe mit eklektischer Arbeitsweise aus der Zeit des 2. Triumvirats ergibt für das Original einen engen Umkreis gleichartiger Werke, deren Ähnlichkeit in der Plastizität

der Oberfläche liegt ¹¹⁾. Die Anordnung der Haarreihen ergibt darüberhinaus einen Anhaltspunkt zur Datierung des Originals in die Jahre zwischen 40 und 30, wie Schweitzer es vorschlägt.

Anmerkungen:

- 1) Text zu EA 995
- 2) PECH Nr. 24 S. 51 Anm. 1
- 3) A. Hekler Die Sammlung der antiken Skulpturen in Budapest, 1929 Nr. 110 S. 118,9
- 4) S. 120, 122-4, J 4, Abb. 189
- 5) PECH S. 51 Anm. 1
- 6) ABr. 601/2 Mansuelli Nr. 27 Abb. 29; ABr. 519/20 Mansuelli Nr. 37
- 7) Schweitzer S. 123 oben Vessberg Taf. 5, 8-9
- 8) Schweitzer S. 122 unten
- 9) Sala degli Imperatori 1, St. Jones S. 186 f. Schweitzer J 2 Abb. 22, 188
- 10) Oslo Nationalgalerie, Schweitzer J 3 EA 3323/4
- 11) Schweitzer J 1; Rom Mus. terme Invnr. 8632; Abb. 186,7

S/82

EA 998

SF 14 u. 1.

A.Br. 607/8

M. ANTONINUS GORDIANUS IMP. CAESAR

Ohne Hals, Riß hinter dem linken angesetzten Ohr schräg zum Wirbel ansteigend, wo er neben einer großen abgeflachten Stelle herläuft in Richtung auf die Stirn, hier wird er flacher und ist etwas überschmiert, doch deutlich bis zur angesetzten Nase zu verfolgen.

Marmor, rötlich verfärbt, H. 23 cm

Die Haare des Dargestellten sind vom Wirbel aus nach vorne und zu den Seiten gelegt. Im Nacken reichen sie weit hinab. Sie sind hier fast horizontal ausgerichtet. Die Haarsträhnen des Hinterkopfes und der Seiten enden vor den Ohren, an ihren Spitzen durch eine dünne Ritzlinie vom Karnat getrennt. Die Schläfenhaare vor den Ohren sind eher geritzt als ausgemeißelt. Auch sonst ist der "geschnittene" Charakter der Strähnen betont. Dieser Zug ist stärker ausgeprägt als bei Nr. 9. Die infolge einer Vorderglatze sehr hoch wirkende Stirn wird von vier dünnen geritzten Falten überzogen, deren oberste und unterste nicht über die Stirnmitte verlängert sind. Die Brauen sind als waagerecht Grate gebildet, die erst über den äußeren Augenwinkeln in die Tiefe umbiegen. Die breiten hängenden Oberlider werden durch eine plastische Falte vom Orbitalbereich getrennt. Sie sind gleichmäßig, aber etwas stärker als die Unterlider geschwungen. Oberhalb der scharf gezogenen Nasenlippenfalten bilden sich je ein Hautwulst und darüber, vor den Backenknochen, eine Furche, die sich an beiden Seiten bis in den Hals fortsetzen und so das Kinn in großen runden Bogen umgeben. Den vollen, wenig geschwungenen Mund trennt eine leichte Einziehung von dem etwas runden vorspringenden Kinn.

Kopfwendung und Neigung sind nicht gesichert, denn das Gesicht weist keine Asymmetrien auf. Der Schädel wirkt sehr viereckig, bestimmt von der mächtigen Stirn, von Kallotte und Backenknochen.

Im Text zu EA gibt Arndt ¹⁾ für dieses Porträt eine ciceronische Entstehungszeit an. Eine Übereinstimmung mit dem Ciceroporträt selbst liegt in einer flüchtigen Ähnlichkeit der Physiognomie. Der stilistischen Auffassung des Residenzkopfes fehlt jedoch alle hellenistische Plastizität.

Wie Schweitzer hervorhebt, wird das Erscheinungsbild dieses Kopfes primär durch die Entstehungszeit der Kopie geprägt ²⁾. Die gleichmäßig gerundeten Züge, der Bogen des Kinn umgebender Falten und die ebenmäßig geführten Oberlider bewirken einen ruhigen Gesichtsausdruck. Sie weisen in flavisch-trajanische Zeit. Der von Schweitzer als nächste Parallele herangezogene Kopf J 6 ³⁾ (Neapel Nr. 6243) ist physiognomisch erstaunlich ähnlich, aber die Züge füllen den großen Rahmen des Gesichtes abweichend mit Spannung. Schweitzer selbst weist auf die verschiedene Profilansicht hin, meint aber doch Angehörige derselben Familie vor sich zu haben. Eine Spekulation, die sich wohl auf die Ähnlichkeit von Stirnfalten, Nasenlippenpartie und Kopfumriß in der en-face-Ansicht stützt.

Eindrucksvoll führt dieser Vergleich mit einem Original der 30iger Jahre v. die andersartigen Stilelemente des Portraits in der Residenz vor Augen. Die "schwammigen verallgemeinernden Formen" weisen eher eine Ähnlichkeit mit den Bildnissen des Vespasian auf ⁴⁾. Doch Nr. 8 fehlt trotz Übereinstimmungen in der Gesichtsanlage die plastische Ausdruckskraft der weichen Züge. Das Gesicht ist der Prägnanz seines Originals beraubt, ohne dafür die Werte der flavischen Plastizität voll einzutauschen. Das Inkar-

nat erscheint schlaff und bewirkt einen Eindruck von spannungsloser Ausgeglichenheit.

Gerade hierin stellt sich der Kopf Nr. 9 EA 999 zur Seite. Gestützt von äußeren Details wie der Haarbehandlung und -anlage und der Maßgleichheit läßt sich die Vermutung Arndts, die Köpfe seien als Pendants gearbeitet worden, bestätigen ⁵⁾.

Schweitzer rückte die Entstehung der beiden Kopien in frühtrajanische Zeit, dies wird aber in Anbetracht der weichen und schlaffen Züge zu spät sein ⁶⁾. Die von Schweitzer vorgeschlagene Datierung des Originals in der Zeit um 30 v. hat eine gewisse Wahrscheinlichkeit, die allerdings nur schwer zu größerer Sicherheit erhoben werden kann. Denn nirgends liegen wirklich faßbar republikanisch gestaltete Züge vor ⁷⁾. Die Klärung der Gesichtszüge, ihre Weichheit und Systematisierung sind vom flavischen Kopienstil so stark beeinflußt, daß sich sichere Aussagen über das Original verbieten.

Anmerkungen:

- 1) Arndt im Text zu EA 998; Text zu ABr. 607/8
- 2) Schweitzer J 7 - S. 120 zur Zeit der Kopie S. 37, gegen Ende des 1. Jh. S. 44 Frühtrajanisch
- 3) J 6-Neapel Inv. Nr. 6243 ABr. 1147,8 Abb. 192,3 S. 123
- 4) Wegner, Flavien. (Daltrop) Taf. 2; Zitat nach Schweitzer S. 123
- 5) Text EA und Abr.
- 6) so auch Schweitzer S. 123
- 7) Schweitzer, S. 124 "Der Stil der Bildnisse J 5-7 geht nicht von der klassizistischen Richtung der Cicero-gruppe aus, sondern hat seine Wurzeln in jener älteren, barocken Richtung um die Bildnisse des Pompeius und entwickelt sich unter der klärenden und sänftigen Einwirkung der zeitgenössischen Strömungen zu einer spannungsreichen Abart des klassizistischen Porträts."

S / 87

EA 999

ABr. 609/10

SF 14 u. r.

M. ANTONINUS GORDIANUS IUNIOR CAES.

Ohne Hals, Ansatz verschmiert, beide Brauen bestoßen, Nase zur Hälfte ergänzt, r. oberer Ohrrand fehlt.

Gelblich verfärbter Marmor, H. 23 cm

Die Haare sind in schmalen spitzen Strähnen in Wellen vom Wirbel aus in die Stirn gelegt, wo sie leicht nach l. umbiegen. Am Hinterkopf sind sie kräftiger ausgebildet, sie reichen tief in den Nacken hinab, wo sie rechtwinklig abgeschnitten sind, von dort sind sie waagerecht nach vorne zu den Ohren gestrichen. Um die Ohren ergibt sich so ein kreisförmiges Auslaufen der Haarspitzen, wie es auch bei EA 998 zu beobachten ist. Die Haare weichen zwar an den Ecken der Stirn etwas zurück, sind aber nicht dünn. Die Stirn wird von drei waagerechten Falten überzogen, die in der Mitte am flachsten sind. Sie liegen, fast ohne Biegung, parallel zueinander. Vertikal zu ihnen steigen zwei schräge Falten auf. Die Brauen waren gratig angegeben, sie biegen erst über dem äußeren Augenwinkel um. Die Oberlider sind scharf geschnitten und breit. Sie liegen dicht unter den Brauenbögen und sind im Gegensatz zu diesen gleichmäßig stark geschwungen. Vom inneren Augenwinkel, am Backenknochen vorbei und diesen abhebend, zieht sich eine Furche, deren Verlaufsrichtung mit dem Wulst der Nasenlippenfalte übereinstimmt. Der Mund ist wenig geschwungen, die Mundwinkel leicht herunter gezogen. Die Kinngarbe bildet zusammen mit den Lippen eine waagerechte Grundlinie zu dem Dreieck der Wangenfalten, die ihrerseits in der Richtung der Nasenwurzelfalten weiter geführt sind. Die Ohren sind großflächig gearbeitet. Vom Hals ist zu wenig erhalten, als daß sich eine Wendung des

Kopfes erschließen ließe. Beide Gesichtshälften sind gleichmäßig ausgearbeitet.

Im Text zu EA vermutet Arndt ¹⁾ in dem Dargestellten einen vornehmen Beamten am Hof des Augustus. Da Größe, Marmorart, Stil und Qualität ihm entsprächen, zieht er eine enge Verbindung zu EA 998. Dieses Bildnis allerdings will Arndt in ciceronischer Zeit entstanden wissen.

Die um ein halbes Jahrhundert differierende Datierung betrifft die Entstehungszeit der Originale. Hingegen handelt es sich bei den beiden Bildnissen in der Residenz um Kopien aus spätflavischer Zeit, wie bereits Schweitzer ²⁾ hervorhob. Er nahm sie beide in seine Gruppe J auf und hielt sie für freie Kopien nach kurz vor der Zeitenwende entstandenen Originalen. Bezüglich der Ansetzung der Kopie bietet der von Schweitzer vorgeschlagene Vergleich für Nr. 9 mit einem Porträt im Magazin des Vatikan ³⁾ eine so große Reihe von Anhaltspunkten, daß eine gemeinsame Entstehungszeit voraus zu setzen ist. Die spannungslosen kristallinen Formen des Vergleichsstückes bieten in den scharf geschnittenen, überhängenden Oberlidern, der Mundpartie und besonders auch im Profil mit den flachen Wangen und dem Verlauf von Backenknochen und Nasenlippenfalten sowie im Schädelumriß ein bemerkenswert hohes Maß an Übereinstimmung. Kaschnitz schlägt für dieses Bildnis im Vatikan eine Entstehung zur Zeit Nervas vor.

Das Original, über dessen Einordnung vor allem die Haarordnung Auskunft geben müßte, datiert Schweitzer vor 30 v. ⁴⁾ Doch gerade die Haare fügen sich dem Schema der Leningrader Büste (J 5) und dem verwandten Kopf der Panzerstatue (J 9) nicht ein. Dort ist eine dichte Haarkappe mit an der Oberfläche ausgearbeiteten Strähnen wiedergegeben, hingegen macht bei Nr. 9 die Dicke der einzelnen Strähnen allein das Haarvolumen aus. Die einzelnen Sträh-

nen sind dabei individuell von einander abgesetzt und als erhabene Grate gebildet. Damit stehen sie auch zu der flüchtigen Strähnenwiedergabe von J 6 in deutlichem Gegensatz, jedoch in engster Nachbarschaft zu dem Gegenstück der Residenz J 7 Nr. 9, dessen weniger voller Haarwuchs auf die gleiche Art charakterisiert ist. Es scheint also auch das Haar eine Umgestaltung durch den Kopisten erfahren zu haben.

Das Heftige und Unausgeglichene der Porträts, die Schweitzer als J 5-10 gruppiert, fehlen Nr. 9 ganz. Vielmehr ist gerade der ruhige, gleichmäßige Flächenaufbau für dieses Gesicht grundlegend. Das spannungslose Zueinander der Teile und deren auffällige Systematisierung ist der Hand des Kopisten zuzuschreiben. Die für Schweitzers Gruppe wichtige Kopfwendung ist ebenfalls nicht zu beobachten.

Der Kopf ist als freie Kopie vom Ende des 1. Jh. n. mehr vom Stil dieser Zeit durchdrungen, als daß für das Original eine präzise Datierung innerhalb der frühen Kaiserzeit möglich wäre.

Anmerkungen:

- 1) Arndt im Text zu EA 999
- 2) Schweitzer S. 120 EA 999-J 8 S. 123 ff.
- 3) Vatikan Magazin Nr. 622, S. 266, G. v. Kaschnitz-Weinberg, Sculpture del Magazzino Taf. 99
- 4) Schweitzer S. 124

S/97

EA 0/1001

ABr. 521/2

SF 2 u. r.

TIBERIUS NERO CAESAR IMPERATOR

Hals 2 cm erhalten, Nase und Kinn ergänzt, beide Brauen geflickt, von Mitte Oberlippe zum r. Backenknochen $1\frac{1}{2}$ cm breiter Streifen in Stein eingesetzt, beide Ohren nur im Ansatz erhalten, Oberfläche geputzt, kleine Stoßstellen an der Stirn und r. Wange, Haare in der Stirnmitte überarbeitet.

Marmor, H. 26 cm

Der Hinterkopf zeigt nur grob angelegte Haare. Vom Wirbel aus sind flache gebogene Strähnen genauer ausgearbeitet. Sie sind nach vorne zunehmend kürzer geschnitten. An den Stirnecken weichen die Haare zurück, während in der Stirnmitte eine weit vorgeschobene Haarzunge zu einer Gabel auseinander fällt. Vor den freibleibenden Ohren sind kurze Strähnen herunter gekämmt. Die hohe Stirn überziehen vier parallele Falten horizontal. Von der Nasenwurzel steigen zwei leicht divergierende Falten senkrecht dazu auf. Die kleinen Augen liegen tief in den Höhlen. Breite Lider geben ihnen eine gestreckte Mandelform. Das Oberlid ist am äußeren Winkel weiter geführt. Von dort fächern sich vier gebogene Falten auf. Das Unterlid setzt sich deutlich gegen die kräftig herausstehenden Backenknochen ab. Die Wangen sind leicht eingefallen. Das weiche Fleisch staut sich über den scharf eingesenkten Nasenlippenfalten. Die Mundwinkel sind eingesenkt. Die Oberlippe springt merklich gegenüber der Unterlippe vor. Eine kräftige Einziehung trennt das Kinn von der Mundpartie.

Diesen Kopf ¹⁾ hat Arndt ²⁾ richtig als Caesarbildnis erkannt. Boehringer ³⁾ stellte ihn in seinem Tafelwerk vor. Seit M. Borda ⁴⁾ das Caesarporträt des Kastell Agliè wie-

derentdeckte wird der Caesar der Residenz zu seinen sicheren Repliken gezählt. E. Simon vermehrte die Replikensreihe um ein Stück im Palazzo Antinori ⁵⁾ und Johansen erweiterte sie um ein Porträt aus Woburn Abbey ⁶⁾.

Wie E. Simon ⁷⁾ richtig vermutete, ist die kleine Gabel, die sich unorganisch aus den übrigen Haaren entwickelt einer Überarbeitung zuzuschreiben, ebenso wie die Stirnfalten nachgezogen^{em} letztere sind vermehrt gegenüber den zwei Querfalten des Caesars Agliè.

Das Werk in Turin stellt die älteste erhaltene Bildnisfassung der Caesarporträts dar. Wie Schweitzer beobachtete hat sich der Charakter eines Bronzowerkes, das von einem Tonmodell abgeformt war, deutlich in der Marmorkopie erhalten. Von diesem, nur kurze Zeit nach Caesars Ermordung entstandenen Typus sind relativ wenige Repliken bekannt. Der Caesar in Woburn Abbey steht dem Turiner Vorbild und beide zusammen wiederum dem Original nah. Mit E. Simon möchte ich in dem Florentiner Werk eine Kopie flavischer Zeit erkennen. Dafür sprechen die Haarbehandlung und besonders die vereinheitlichende plastische Ausführung der Gesichtszüge ⁹⁾. Schweitzer erwähnt in diesem Zusammenhang einen stark zerstörten Kopf in Kassel, der besonders im Profil eine große stilistische Ähnlichkeit aufweist ¹⁰⁾.

Vor allem in der Haarbehandlung weicht das Residenzporträt allerdings von dem Turiner Caesar ab. Die gebogenen Locken sind auf dem Oberkopf kleinteilig und flach gearbeitet. Zwar weicht das Haar an den Stirneckern zurück, doch der Eindruck einer von weit nach vorn gekämmten Strähnen verdeckten Glatze entsteht hier nicht, da die Strähnen im ganzen kürzer sind und daher bis in die Stirn hinein zu wachsen scheinen. Auch fehlt die charakteristische Abplattung des Schädels in der Vorderansicht. Das Kinn ist wohl durch die Ergänzung zugespitzt worden.

Hierdurch und von der gleichmäßigen Wölbung des Schädels wird der Eindruck eines eckigen Kopfes verwischt, wie der Turiner Caesar und das Werk in Woburn Abbey ihn vermitteln. Die Proportionen des Gesichtes dagegen unterstreichen die Verwandtschaft dieser Bildnisse. Die kräftigen Backenknochen und der ausladende Unterkiefer mit der eingefallenen Wangenpartie dazwischen, die hohle Stirn und die kleinen, aber weit geöffneten Augen, wie auch die Anlage der bestimmenden Faltenzüge sind ihnen gemeinsam. In der Ausführung der Details weichen das Turiner Caesarbildnis und das in Woburn von dem Florentiner Caesar erheblich ab. Den Caesar der Residenz prägen verfestigte Formen der klassizistischen Kunststrichtung. Was er an Detailangaben von dem republikanischen Vorbild übernommen hat, wirkt hart. Die entstehende Dissonanz läßt im Betrachteter nicht den Eindruck einer großartigen Darstellung Caesars aufkommen.

Die Überarbeitung erschwert die Aussage, wann die Kopie entstanden sei. Ich möchte sie mit E. Simon in claudischer Zeit vermuten ¹¹⁾.

Das von Wrede angeführte kolossale Caesarbildnis in Kopenhagen zeigt eine sehr ähnliche Art der Haarwiedergabe, die Ausführung dieses Bildnisses ist stilistisch deutlich in claudischer Zeit anzusetzen wie die Bewegtheit des Oberflächenreliefs zeigt. Dadurch wird auch das Caesarporträt der Residenz als claudische Kopie zu verstehen sein.

Anmerkungen:

- 1) L. Curtius erwähnt den Caesar nicht in RM 47,1932 ikonografische Beiträge zu G. Julius Caesar, S. 212 ff.
- 2) Arndt im Text zu EA 1000/1. Er vermutet, es könnte sich um den von L. Ulrichs Die Glyptothek etc.

- (1867) S. 56 erwähnten "ganz vortrefflichen Caesar" handeln, den dieser nicht mehr unter den Beständen der Glyptothek auffinden konnte. Dieses Stück war 1815 von Kronprinz in Wien angekauft worden (L. Ulrichs Beiträge zur Geschichte der Glyptothek 1889 S. 14). Sicher ist dies nicht, der Caesar der Residenz ist auf die im Antiquarium übliche Art ergänzt worden und auf eine Renaissancebüste montiert worden. Seine Herkunft bleibt unbekannt.
- 3) E. Boehringer, Der Caesar von Acireale, Stuttgart 1933 Taf. 12, 13 s.a. Sieveking Mjb. 1937/8 S. 179 fig. 4
 - 4) M. Borda, Bull. Comm. 68, 1940 und ders. RendPontAcc. 1943/4 S. 364 das Porträt ist 1825 in Tusculum gefunden und im Kastell Agliè bei Turin aufbewahrt worden. M. Borda, G. Guilio Cesare, Ist. Studi Romani 1957 S. 64 Taf. 6
 - 5) Florenz, Palazzo già Antinori; EA 4051a; E. Simon, AA 1952 Abb. 3, Sp. 136 Anm. 27. Dütschke, Oberitalien II, 1875 S. 171 Nr. 396; Johannsen Taf. 18 E. Simon, Gymnasium 64, 1957 S. 295 ff.
 - 6) EA 3149-51 Text Fr. Poulsen 1928 urteilt überarbeitet aber antik; J.J. Bernoulli I, S. 177 "möchte als Caesar gemeint sein ist aber modern". A.H. Smith Catalogue of Sculpture in Woburn Abbey 1900, Nr. 155 Und Vermeule/v. Bothmer AJA 60, 1956 S. 349 Nr. 155 erwähnen das Stück als Römer der spätrepublikanischen Zeit. Johannsen wiederholt die alten Zweifel an der Echtheit. Taf. 17
 - 6a) Fleming S. Johannsen, Analecta Romana Instituti Danici IV, 1967 S. 7 ff zum Residenzporträt S. 36 f. Taf. 19, S. 55 ist seine Annahme die Wangen seien modern ergänzt nicht zutreffend. Das von ihm genannte Photo bei R. Hadas Imperial Rome 1965 S. 34 zeigt wohl durch eine Verwechslung das in der Renaissance nach dem Typ Campo Santo geschaffene Caesarbildnis der Münchner Residenz Standort SF 1 u.m.
 - 7) AA 1952 Sp. 137 und Anm. 30
 - 8) Schweitzer S. 105, 6 G 14, Abb. 152, 4, 5, denkt an ein Bronzeoriginal, das von einem Tonmodell ausging, davon sei das Turiner Stück eine Kopie wenige Jahre nach Caesars Tod. Borda hält den Kopf für ein Original (S. 374 f. RendPontAcc 20, 1943/4).

Simon schließt sich dem an und datiert das Werk 44 v.
Chr. Johannsen hält alle erhaltenen Bildnisse Caesars
für Kopien.

- 9) so auch Johannsen und Simon Sp. 137
- 10) AA 1952 Sp. 137 Anm. 30, so auch Boehringer S. 14
und Wrede, Die Hermen von Welschbillig S. 55 Taf.
13,2; Herbig, Gymn. 1965 S. 165 Anm. 8, denkt demge-
genüber an eine Entstehung in augusteischer Zeit, um
30 v. allerdings. Auch Borda spricht von einer augu-
steischen Kopie.
- 11) Wrede S. 55; Kat. V. Poulsen Nr. 30 S. 61,2, Taf.
XLIII-XLV in Venedig gekauft, aus stilistischen Grün-
den wohl in Griechenland gearbeitet.

R/42

NF 7 u.r.

M. OPELIUS MACRINUS SEVER. IMP. CAESAR

Der Hinterkopf fehlt, hinter dem l. Ohr zieht sich eine schräge Bruchfläche in die Tiefe. Die Haare sind diffus verscheuert. Flecken auf dem Oberkopf. Stirn und beide Brauen sind schwer beschädigt, die Augen bestoßen, beide Backenknochen verletzt, die Nase fehlt, nur die Mundwinkel sind erhalten, das Kinn ist geflickt, der Kinnunterboden und der Halsansatz sind verschmiert, der Hals fehlt, beide Ohrmuscheln sind abgeschlagen.

H. 21,5 cm

Der Kopf zeigt eine deutliche Asymmetrie, die rechte Kopfhälfte ist breiter und verläuft flacher nach hinten. Das rechte Auge sitzt schief, so daß sein äußerer Winkel tiefer liegt als der innere. Die schräge Bruchfläche am Hinterkopf und diese Asymmetrie machen es wahrscheinlich, daß dieser Kopf aus einem Reliefzusammenhang stammt.

Wie aus dem Erhaltungszustand hervorgeht, ist das Stück für eine stilistische und formale Untersuchung wertlos. Für die Augustusikonographie hat dieser Kopf jedoch statistischen Wert.

Das erhaltene Zangenmotiv der Stirnhaare etwas rechts von der Stirnmitte und die gleich links davon anschließende Gabelung stellt die nur für Augustus typische Anordnung dar. Vor den Ohren liegen kleine Haarsträhnen. Die dreieckige Kopfform besitzt an den Schläfen die größte Breite. Das Gesicht läuft unter der breiten, jedoch nicht niedrigen Stirn ständig schmaler werdend zum Kinn zusammen. Die Brauenbögen sind ziemlich gerade geführt, die Backenknochen betont. Die Kinngrube zeigt eine kräftige

Einziehung und von den eingetieften Mundwinkeln ziehen kurze Falten zur Seite.

Jede dieser Beobachtungen entspricht der allen Augustus-porträts gemeinsamen physiognomischen Zügen. Nur in den weniger hageren Wangen liegt bei diesem, vielleicht einem Relief entstammenden Augustuskopf der Residenz eine leichte Abweichung vor.

OCTAVIANUS OCTAVIANI CAESARIS PATER

Beide Ohren am Rand bestoßen, Nase von der Wurzel an ergänzt, l. Gesichtshälfte bräunlich verfärbt.

Feinkörniger, heller Marmor, H. 32 cm

Der Jugendliche trägt die Haare vom Wirbel aus nach allen Seiten gestrichen. Mehrere Strähnen bilden in gleichlaufender Bewegung platte Lockenbündel. In der dünnen Haardecke der rechten Seite biegen sich die Lockeneinheiten z.T. flach gegeneinander, Links gehen die sich etwas überlagernden Strähnen mit weniger scharf abgrenzendem Kontur ineinander über. Im Nacken fehlt diese Lockenteilung. Die Haare sind hier waagrecht zur Seite gestrichen. Ihre Spitzen weisen auf die freien Ohren. Das rechte Ohr ist differenzierter ausgebildet als das linke. Über der hohen, geraden Stirn fallen die Haarspitzen links von der Mitte auseinander. Links schließt sich ein geschlossenes Zangenmotiv an, rechts folgt eine ineinander geschobene weitere Zange. Hierauf folgt eine kleine gabelförmige Lücke. Die Schläfenhaare sind herabgestrichen und vor den Ohren ist je eine kleine vorgebogene Locke herausgekämmt. In flachen Bögen schwingen die Brauen über den schräg zurücktretenden Lidpolstern. Klar abgegrenzte Lider umfassen die Augen mandelförmig. Die Augäpfel sind nur wenig gewölbt. An der erhaltenen Nasenwurzel läßt sich ein gebogener Rücken erkennen. Die Nase ist leicht nach rechts versetzt. Noch jugendlich volle Wangen umschließen fest das durch Backen- und Kieferknochen bestimmte Untergesicht. Eine weiche Einsenkung der Nasenlippenfalte verläuft nicht ganz bis in Mundhöhe. Beide Lippen wirken ein wenig vorgeschoben, die Mundwin-

kel sind leicht eingesenkt. Es entsteht eine nach unten weisende kurze Vertiefung. Die hochsitzende Kinngrube ist kräftig eingezogen. An dem breiten Hals tritt der linke Halsnicker als kräftiger Strang heraus. Er sichert die Wendung des Kopfes zu seiner Rechten. Stärker als rechts ist die linke Halsseite von dünnen Raspelspuren überzogen.

Die Kopfwendung entspricht der etwas bewegteren und sorgfältigeren Ausführung der rechten Seite. Der Umriss des Kopfes erreicht an den Schläfen seine größte Breite. Von dort nimmt er dem Kinn zu gleichmäßig ab. Die dünnen Meißelunterteilungen der Strähnen bleiben oberflächlich. In der Vorderansicht tritt die Haarkappe gegenüber der kompakten Wirkung des Untergesichtes zurück. Die zu einer typisch augusteischen Frisur gelegten Stirnhaare bieten ein linear wirkendes Gegengewicht zu der plastisch gegliederten Mundpartie. Hier und nicht in der knapp gebildeten Augenzone kommt die Qualität der Arbeit zum Ausdruck. Die mit feinen Wölbungen und Einziehungen belebte und gegliederte Mundpartie stellt sich neben die einheitlich erfaßten Flächen von Wangen und Stirn. In der Seitenansicht entgegnen dem Gesichtsprofil der gleichmäßige Bogen der Kalotte und die Linie, die sich von den Ohrrendern am Unterkiefer entlangzieht.

Arndt führt dieses Porträt als Octavianus auf ¹⁾. Curtius nimmt es als frühes Bildnis des Tiberius in Anspruch ²⁾, Chamoux sieht L. Cäsar dargestellt ^{2a)}, während Balty von einem frühen Claudiusporträt spricht ³⁾. Fabrini nennt den Dargestellten Drusus major ⁴⁾. Dem schließt sich V. Poulsen an, nachdem er auch eine Darstellung des Caligula in Erwägung gezogen hatte ⁵⁾.

V. Poulsen vergleicht mit dem Münchner Prinzen die stilistisch sehr verwandte Antonia minor benannten Büste in Kopenhagen ⁶⁾, damit hat er einen wichtigen Hinweis zum

besseren Verständnis der Besonderheit des Prinzenbildnisses gegeben. Übereinstimmungen liegen in der Art wie die Haare gesträhnt sind und damit als linear gestaltete Oberfläche gegen die glatten Gesichtsflächen gesetzt sind, weiter in der aus dem Kern des Kopfes dringenden Plastizität, wie es besonders in den Stirn- und Wangenpartien zum Ausdruck kommt, sowie in deren Übergang zu der differenziert erfaßten Zone von Mund und Kinn. Beim Kopenhagener Porträt sind die Augen mit dem weichen Orbital und die Ohren noch qualitätvoller ⁷⁾.

Das Kopenhagener Porträt stammt sehr wahrscheinlich aus Tralles. Es wurde in Istanbul gekauft. Wie V. Poulsen vorschlägt ist wegen der stilistischen Übereinstimmung beider Werke auch für den Münchner Prinzen eine Entstehung im griechischen Raum anzunehmen ⁸⁾. Demzufolge hat der Meister des Prinzen Sabouroff ⁹⁾ auch das Münchner Bildnis geschaffen. Bei dem Forschungsstand der römischen Porträts aus dem Osten scheint mir diese Vermutung nicht genügend gesichert. Obwohl eine stilistische Verwandtschaft in Modellierung und Absetzung der Gesichtselemente durchaus vorhanden ist, wirkt doch der Ausdruck so verschieden, daß ich hier nicht den gleichen Meister erkennen kann.

Der Münchner Prinz ist in der Ausführung ganz vom augusteischen Klassizismus durchdrungen. Das Vorbild polykletischer Köpfe ist sehr deutlich. Dies hervorzuheben ist bei der östlichen Entstehung des Stückes wichtig, da auch das Augustusporträt dort stark von späthellenistischen Einflüssen bestimmt sein kann ¹⁰⁾. Daß im Osten stadtrömische und späthellenistische Elemente nebeneinander auftreten, erweisen die beiden Prinzenstatuen in Korinth ¹¹⁾. Während Nr. 135 dem mit gefundenen stadtrömisch geprägten Augustus Porträt gleicht, steht Nr. 136 in seiner Verbin-

dung von klarer Plastizität und klassizistischen Typ dem Münchner Bildnis viel näher ¹²⁾.

Im Rahmen dieses Kataloges ist es nicht möglich allen Benennungsvorschlägen dieses Porträts im Einzelnen nachzugehen. Es erscheint mir gut möglich, den Dargestellten mit der Person der lateranischen Panzerstatue zu identifizieren ¹³⁾. Trotz der Abweichungen von Entstehungsort und Alter des Porträtierten ist die physiognomische Ähnlichkeit ausreichend groß, deutlich weicht nur die weiter vorspringende Unterlippe des Münchner Kopfes ab. Bei der Jugend des Dargestellten und dem verallgemeinernden Einfluß des klassizistischen Grundtypus ist eine größere Übereinstimmung der Gesichtszüge wohl nicht zu erwarten. Alle von Fabrini ¹⁴⁾ dem Laterankopf angeschlossenen Bildnisse ergeben keine überzeugend mit dem Münchner Prinz zu vereinende Parallelen. Die Beziehung des Porträts im Lateran zu dem Kopf im Palazzo Quirinale ¹⁵⁾ und demjenigen im Mus. Cap. ¹⁶⁾ ist allerdings eng.

Es handelt sich bei diesem Porträt um ein wegen seines Stils mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem Osten stammendes Werk, das mit einiger Sicherheit den jungen Drusus major wiedergibt.

Anmerkungen:

1) Text zu EA

2) L. Curtius, RM 50, 1935, S. 306 f. Er stellt 1002 in Verbindung mit der Statue in Korinth Nr. 135, dem Kopf in der Eremitage, Kienesritzky Nr. 251; dem Stück in Madrid, EA 1663/4; und dem Kopf aus dem Gymnasium von Mytilini, EA 3201. 1002 sei das klarste Beispiel in dieser Gruppe mit einer großen Verwandtschaft zu Berlin R 17

2a) Chamoux, Mon. Piot 1950, S. 92 Anm. 3. Er schließt Nr. 42 an eine Gruppe von L. Cäsar benannten Werken an

wie: Kopf von der Agora in Thasos, Korinth Nr. 135, und den Kopf von Béziers in Toulouse.

- 3) J. Balty, Mon. Piot 53, 1963, S. 115 u. 118. Sie schließt an 1002 Fig. 10 + 15 besonders eng die Statue im Lateran aus Cere an und den Kopf in Leningrad, sowie den Florentiner Kopf von der via dei Leoni S. 114 Anm. 2 + Fig. 9, 11 + 13. Er und 1002 bewahrten vielleicht die Züge eines neugeschaffenen Typus zur Errichtung des Bogens von Pavia im J. 7/8, wo die Existenz einer Claudiusstatue bekannt ist. Dies ist eine Spekulation, die mit der Ablehnung der Claudiusikonographie völlig hinfällig wird.
- 4) L. Fabrini, Boll. d'A. 49, 1964 S. 315 f. führt neben den im Text erwähnten Stücken den Kopf von der Agora in Gortyn zum Vergleich mit 1002 an.
- 5) V. Poulsen, MJB. 1968, S. 22 f. und Acta Arch. 29, 1958, S. 177 Anm. 5. In der früheren Schrift erwähnt V. Poulsen Nr. 12 als jungen Tiberius. In den MJB schwankt er erst noch zwischen Caligula, so nennt er den Kopf aus Béziers, und entscheidet sich dann doch für Drusus major.
- 6) Kat. Kop. V. Poulsen, 1962 Nr. 42, Inv. 743 S. 78/9, Taf. 70/1. Er führt 12 antike Exemplare zu diesem Typus auf.
- 7) Das Fehlen der Nasenlippenfalte ist auf die stets jugendliche Darstellung der Frauen in jul.-claud. Zeit zurückzuführen.
- 8) s.o. MJB. 1968
- 9) s.o. Berlin, Blümel. Kat. R. 20, Taf. 12, S. 9/10, stammt aus Athen und wurde 1884 aus der Sammlung Sabouroff erworben.
- 10) Hafner, Späthellenistische Bildnisplastik S. 87/8 Buschor, Das hellenistische Bildnis, S. 61 u. Taf. 59-62 Guillianio, RIACA 1959
- 11) AJA 25, 1921 Swift S. 337 f.
AJA 30, 1926 Johnson S. 169 f.
Korinth, Excav. Vol. 9, 1931, S. 70 f.
- 12) Hafner NK 6, Bildnis aus Philippi zu Korinth 136

Dieselbe künstlerische Absicht drückt sich in dem Porträt in Berlin aus R 18, Hafner MK 14, Buschor Abb. 59

- 13) Guiliano, Kat. Nr. 28 S. 25/6 Taf. 17, 19 aus dem Theater von Caere; so auch Balty s.o.; Fabrini s.o.; V. Poulsen s.o.; und Fabrini, B'dA 1967 S. 67 f; Helbig⁴ I, 1057 (Heintze); Charbonneaux, Festschrift B. Schweitzer S. 331 ff.
- 14) Fabrini, B'dA 1964 s.o. Der Kopf im Pallazo Quirinale zeigt auch das nach hinten abgeschrägte Kinn. Nicht Drusus Major sondern Augustus gibt sicher der Kopf aus Gortyn und die Bronzestatue in Neapel.
- 15) Fabrini s.o. Abb. 21 Mus. Cap. Sala delle Colombe Nr. 56, St. Jones Kat. S. 161 Fabrini Anm. 129 mit Literatur
- 16) Fabrini s.o. fig. 27, 30, 33, bis dahin unpubliziert.

S/44

SF 80.m.

LIVIA GERMANICI FILIA

Haarschopf im Nacken senkrecht abgeschlagen, Nodus über der Stirn ergänzt, r. Ohr fehlt, l. am unteren hinteren Rand verletzt, l. Braue abgestoßen, beide Augen mehrfach verletzt, Nase und Kinn ergänzt, Lippen beschädigt.

Marmor, H. 30 cm

Von dem ergänzten Stirnschopf aus ziehen sich fünf weiche Haarwellen zu den Seiten. Ihre Enden sind unter einen geflochtenen Zopf gesteckt, der um den Kopf gelegt ist. Die vom Nodus kommenden Haare sind in vielen Bahnen glatt in den Nacken geführt. Von dem fehlenden Knoten sind dort zwei geschlängelte Haarlocken erhalten. Sie haben sich aus dem Knoten gelöst und fallen in parallelem Verlauf schräg nach vorne. Auch aus dem Vorderhaar haben sich kürzere Strähnen gelöst und fallen an beiden Schläfen locker in die Stirn. Die an sich hohe und breite Stirn wird durch den Nodus und diese Strähnen verkleinert. Die scharfen Brauen steigen vom Ansatz her schräg an, bis sie fast über den äußeren Augenwinkeln umbiegen. Dort entsteht ein weiter Abstand zwischen Oberlid und Braue mit vorgedrückten Lidpolstern. Die Augen sind weit geöffnet, mit stark geschwungenem Oberlid und nur wenig gesenktem Unterlid. Die Lider sind betont von ihrer Umgebung abgesetzt. Die Wangen schließen sich flach an das kräftige Gerüst der Backenknochen und Unterkiefer an. Der recht kleine Mund ist an den Winkeln eingetieft und bildet dort je eine nach unten weisende, kleine Falte. In dem relativ hohen Hals sind drei Venusringe eingezeichnet. Die Ohren sitzen ziemlich tief und werden von den Haaren nicht bedeckt.

Über die glatten, großflächigen Gesichtszüge gleitet der Blick des Betrachters hin. Er verweilt dagegen bei den ausdrucksgebenden Partien der Augen und des Mundes. Die Physiognomie erhält aus der akzentuierten Brauenführung eine etwas starre expressive Betonung. Der lange Hals unterstützt diese stilisierte Wirkung durch sein ebenfalls unnatürlich hohes Aufragen. Die sonstigen individuellen Züge sind diesen expressiv übersteigerten Partien in der Gesamtwirkung untergeordnet. Die Oberfläche des Gesichtes ist detailliert ausgearbeitet, wohingegen der Ober- und Hinterkopf nur summarisch behandelt sind.

Nach V. Poulsen ¹⁾ handelt es sich um ein Bildnis der Livia mit der seltenen Verbindung von Nodus und Zopf. Auch fragte er sich bereits, ob dieser von Arndt nicht erwähnte Kopf mit einem "mit schwarzer Farbe überzogenen" augusteischen Frauenporträt identisch sein könnte ²⁾. Reste der schwarzen Farbe sind nicht erhalten. Die Wahrscheinlichkeit spricht aber für diese Vermutung.

V. Poulsen hat Nr. 13 ihren Platz in der Liviaikonographie zugewiesen. Seine Einordnung soll im Folgenden kurz besprochen werden. Bei den Bildnissen mit derselben Frisur handelt es sich nicht um Werke eines Typus. Anhaltspunkte für die Benennung geben pergamenische Münzen, auf denen Livia mit dieser Frisur dargestellt ist. Sie wurden frühestens 16-13 v. geprägt ³⁾. Unter den plastischen Liviabildnissen tragen außer Nr. 13 folgende fünf Werke diese Haartracht: ein Kopf in Wien, den Poulsen erstmals publizierte ⁴⁾, in Tirana ⁵⁾, im Lateran ⁶⁾, in Ankara ⁷⁾ und in Kopenhagen ⁸⁾. Von der Frisur abgesehen sind diese Bildnisse sehr heterogen, weswegen Poulsen in einem längeren Exkurs über den Kopenhagener Liviakopf aus dem Fa-
yum ⁹⁾ nur das Wiener Porträt ausführlich besprach und

sich erst abschließend dem Residenzporträt wieder zuwandte. Er datiert es später als das Wiener Gegenstück (20-25 v.), da es alle übrigen betrachteten Bildnistypen der Livia vorauszusetzen scheint. Poulsen sieht in der Livia im Antiquarium ein in tiberischer Zeit entstandenes eklektisches Werk, das keine große Bildnistreue aufweist. Zur landschaftlichen Einordnung schlägt er den Osten oder Norditalien vor.

Da Liviabildnisse mit östlicher Provenienz vorzugsweise die Noduszopffrisur aufweisen und auch die Münzprägung mit dieser Haartracht dem Osten angehört, liegt die Vermutung einer östlichen Entstehung nahe. Die knappe Wiedergabe der einzelnen Formen ist sicher und doch nicht hart zu nennen. Sie bestätigt Poulsens Ansatz in tiberischer Zeit. Das Porträt in der Residenz ist in der Detailangabe nachlässig. Die Gesichtsformen sind flächig. Mit dem Werk aus Marmaris ¹⁰⁾ verbindet es, wie Poulsen sah, eine gewisse Ähnlichkeit. Diese liegen vor allem in der großflächigen Anlage des Gesichtes. Die Übereinstimmung bleibt aber zu sehr im Allgemeinen, als daß sich eine engere Verwandtschaft ergäbe. Der Kopf aus Marmaris steht dem Typ Arsinoe (Fayum) in Kopenhagen näher.

Da sich das Liviabildnis in der Residenz keinem der frisurgleichen Porträts typmäßig anschließt, aber doch deutlich die physiognomischen Merkmale der Livia zeigt, die weitgeöffneten Augen etwa oder die breiten Backenknochen und den kleinen Mund mit den eingetieften Winkeln, da außerdem die Haartracht für Livia nachgewiesen ist, möchte ich Poulsens Interpretation eines eklektischen Werks zustimmen, das in weiter Entfernung von Rom in tiberischer Zeit die Porträtzüge der Livia wiederzugeben sucht. In der Stilisierung der Physiognomie zeigt sich die Überhöhung des offiziellen Porträts auf Kosten der Persönlichkeit.

Anmerkungen:

- 1) V. Poulsen, MJB. 1968 S. 12 ff. Drei antike Skulpturen im Residenzmuseum München
- 2) Arndt Text EA Serie IV S. 20 Nr. 34
- 3) Gross, Julia Augusta Taf. 4, 6-8 S. 29 ff. Auf den Münzen liegt der Zopf deutlich über den geschlungenen Schläfenhaaren.
- 4) Kunsthist. Mus. Inv. I Nr. 1316
- 5) Arias, RM 54, 1939 Taf. 20; Kat. Glypt. Kop. V. Poulsen S. 67
Gross S. 104; Bartels, Studien zum Frauenporträt der augusteischen Zeit, München o.J. S. 37
- 6) Lateran, Kat. Giuliano Nr. 19 Taf. 12
- 7) Ankara aus Sinope, Inan-Rosenbaum Nr. 10 Taf. 7, 1-2
- 8) Kop. Nr. 616; Kat. V. Poulsen Nr. 35
- 9) Kop. Nr. 6; Kat. V. Poulsen Nr. 3
- 10) Inan-Rosenbaum Nr. 11 Taf. 7, 3-4

S/86

EA 1007

SF 15 o.m.

DOMICILLA FL. VESPASIANI FILIA

Ohne Hals, der Schopf im Nacken ergänzt, Flecken in der Stirnmitte, beide Brauen am äußeren Rand bestoßen, Nase angesetzt, Flecken am Kinn, Wange rechts zum Teil überkipst, links unterhalb des Backenknochen.

Marmor, H. 18 cm

Das Haar dieser Frau ist in der Stirnmitte zu einem wenig gebauchten Nodus geformt und in zwei Bahnen in der Art eines Scheitelzopf zum Nacken geführt. Zu beiden Seiten schließen sich glatte Haarpartien an, die über den Schläfen in je zwei voluminösen Stirnrollen zurückgeschlagen sind. Die Rückseite ist stark vernachlässigt. Die glatte, breite Stirn ist formal von dem zur Mitte aufsteigenden Haarrand bestimmt. Der flache Nodus ragt weit in sie hinein. Die Brauen sind scharfgratig gebildet. Ihre Bögen verlaufen erst flach und biegen dann steil in die Tiefe um. Die Augen werden von bandartigen Lidern umschlossen. Die Karunkel ist gesondert gebildet. Die stärker gebogenen Unterlider erreichen ihren tiefsten Punkt in der Nähe des äußeren Augenwinkels. Der Nasenrücken ist im Ansatz gerade. Der kaum geschwungene Mund zeigt volle Lippen mit eingetieften Winkeln. Das Kinn wird von einer kräftigen Grube von der fliehenden Mundpartie abgegrenzt. Die vollen Wangen besitzen einen gleichmäßig ovalen Kontur. Sie werden durch schräg nach unten ziehende Faltenzüge modelliert, die von den inneren Augenwinkeln, den Nasenflügeln und den Mundwinkeln ausstrahlen. Die großen tiefsitzenden Ohren stehen wegen der gegen sie gebauchten Haare oben etwas ab.

Der Kopf zeigt leichte Asymmetrien. Der Nodus ist nach links umgebogen. Rechter äußerer Augenwinkel und rechter Mundwinkel liegen etwas tiefer. Hieraus ist eine ursprüngliche Wendung des Kopfes zu seiner Linken zu erschließen.

Arndt datiert dieses Bildnis nach seiner Frisur in die Zeit des Marc Anton ¹⁾. Polaschek setzt seine Entstehung in spätaugusteischer Zeit an ²⁾.

Die dargestellte Frau trägt eine wenig übliche Variante der Nodusfrisur. Der ungewöhnlich kleine Nodus ist weniger betont als die aufgebauscht, eingerollten Seitenlocken. Polaschek ³⁾ sieht in dieser Variante, die sie Scheitelzopftracht nennt, eine modische Umformung, welche in dieser einfachen Art auch an Grabreliefs auftritt ⁴⁾. Auch der seinen Ansatzspuren nach tief sitzende Nackenknoten weist auf eine späte Entstehung innerhalb der Frisurenentwicklung. Furneè van Zweet denkt an das erste und zweite Jahrzehnt ⁵⁾.

Das gerundete Gesicht dieser Frau zeigt die klaren beruhigten Züge vom Klassizismus geprägter Porträts. Die eingesenkten Faltenzüge des Gesichts lassen eventuell auf ein höheres Alter schließen. Die trotz dieser Angaben großflächigen Züge wirken leer.

Dieses qualitativ nicht sehr hochstehende Werk ist ein Zeugnis für das durchschnittliche Porträtschaffen in den späten Regierungsjahren des Augustus.

Anmerkungen:

1) Arndt im Text zu EA 1007.

2) K. Polaschek, Trierer Zt. 1972, S. 161, Anm. 80, Abb. III

3) s.o. vergleicht mit Mus. Kap. Imp. Nr. 8 St. Jones

und Vatikan Chiaramonti Nr. 623 Amelung Kat. .

- 4) S.o. Anm. 80 Richter Kat. Mus. Metr. Abb. 34
und Faecenna, ArchCl. 7, 1955, 29
- 5) F. Founèè-van Zweet, Bull. ant. Beschav. 31, 1956,
S. 15

S/17

EA 1003

SF 3 u. m.

Ohne Hals, Nase ergänzt, großer Flicken über der Stirn und r. Braue, Oberlippe und l. Wange geflickt, zwei kleine Flickstellen im l. Stirnhaar, r. Ohr am äußeren Rand beschädigt, beide Ohrläppchen angesetzt, Gesichtsoberfläche mit grauer Farbe überstrichen.

Marmor, H. 28 cm

Die Haare des Dargestellten fallen in Reihen übereinanderliegend als dicke gebogene Locken vom Wirbel in die Stirn. Am Hinterkopf sind sie mit den Spitzen zu den Ohren gestrichen. Über der Stirn trennen sich die Haarspitzen links von der Mitte gabelförmig. Rechts folgt ein Zangenmotiv. Dort entsteht zu den einfach herunter gekämmten Schläfenhaaren wieder eine Gabelung. Links von der mittleren Gabel sind die Strähnen schlicht zur Seite gestrichen. Die glatte, breite Stirn tritt vom Haaransatz schräg zu den Brauen vor. Die Nasenwurzel ist eingesenkt, der erhaltene Rest des Nasenrückens gebogen. Die Brauen waren gratig gebildet und nur flach geschwungen. Die großen Augen werden von den Bändern des kräftig gebogenen Oberlids und dem durchhängenden Unterlid eingefasst. Die Karunkel ist sporenförmig ausgezogen. Die glatten und ungegliederten Wangen laufen in einem kleinen, wenig betonten Kinn zusammen. Die volle Unterlippe wird von einer hochsitzenden Grube vom Kinn getrennt. Die Mundwinkel werden von Rundbohrungen und kleinen Vertiefungen zu den Wangen abgegrenzt. Die Nackenlinie zeigt im Profil nur eine ganz schwache Einziehung, die Schädeldecke ist breit gewölbt.

Dieses große, aber noch nicht kolossale Werk entstellen Ergänzungen und der Anstrich der Oberfläche. Der Ausdruck

des Kopfes mit den großen ungegliederten Flächen wirkt leer. Die Haare sind grob und ohne Sorgfalt gearbeitet. Eine Lockenreihe ist über der l. Schläfe absatzartig abgegrenzt, woraus sich eine störende Waagerechte bildet.

Arndt ¹⁾ benennt mit Vorsicht auf Drusus minor. V. Poulsen sieht Germanicus dargestellt ²⁾. Eine geringe Kopie nach Nr. 11 erkennt Curtius ³⁾. Er zieht einen Vergleich mit den beiden Prinzenstatuen in Korinth ⁴⁾, worin Lippold ⁵⁾ ihm folgt.

Die Frisur der Stirnhaare mit der großen etwas aus der Mitte verschobenen Gabel und der anschließenden Zange, die großen Augen mit den durchhängenden Unterlidern, der gebogene Nasenrücken und der kleine Mund geben neben dem Format genügend Anhaltspunkte, einen Prinzen der tiberischen Familie in diesem Bildnis zu vermuten. Die hiermit übereinstimmende Inschrift auf der Namenstafel legt die Vermutung nahe, dieses Stück sei in einer der Lieferlisten J. Stradas als "testa di Germanico" genannt.

Welcher der beiden Vettern gemeint ist, Drusus minor oder Germanicus, ist gerade wegen der wenig charakterisierenden Arbeit schwer zu entscheiden. Die Ähnlichkeit der beiden Residenzporträts Nr. 15 und Nr. 12 rechtfertigt es nicht, ein Replikenverhältnis anzunehmen. Die geringe Qualität von Nr. 15 seine leeren Züge und allgemeinen Angaben verleiten dazu, Bezüge herzustellen, die dieses unspezifische Gesicht nicht belegen kann.

Sehr viel näher als der auf G. Caesar gedeutete Prinzenstatue in Korinth ⁶⁾ steht das Residenzporträt drei Werken, in denen V. Poulsen einen Bildnistyp des Germanicus erkannte ⁷⁾. Er reiht Nr. 15 mit der Bemerkung an, es habe wegen seines schlechten Erhaltungszustandes nur statistischen Wert. Sehr eng ist die Beziehung zu dem Basaltkopf in London ⁸⁾. Die Haare folgen in der Lage von Gabel und

Zange dem gleichen Muster und die Übereinstimmung in den Gesichtszügen lassen sich Zug für Zug en face wie im Profil aufzeigen. Das Porträt im Louvre ⁹⁾ hat eine etwas kompaktere Schädelform und die Brauenführung verläuft in einem gespannteren Bogen. Seine lebendige Wiedergabe der dicken Locken entspricht der Wiedergabe an claudischen Bildnissen, worin ihm Nr. 15 folgt. Auch der Schläfenbart verbindet beide Stücke. V. Poulsen ¹⁰⁾ datiert den Bildnistyp vor der Adoption des Tiberius durch Augustus im Jahr 4 n. Die Ausführung des Portraits in der Residenz weist aber in claudische Zeit.

Trotz seiner geringen Qualität und seiner schlechten Erhaltung ist es, V. Poulsens Zusammenstellung folgend, möglich dieses Werk einem Bildnistyp des Germanicus anzuschließen.

Anmerkungen:

- 1) Arndt im Text zu EA 1003 "die Benennung entbehrt vollständiger Sicherheit".
- 2) V. Poulsen, Claudische Prinzen, Baden-Baden 1960 S. 28
- 3) L. Curtius; RM 50, 1935, S. 306 f.
- 4) F.P. Johnson, Corinth Sculpture Vol. 9 Cambridge, Mass. 1931 Nr. 135 und Nr. 136
- 5) G. Lippold, Gnomon 9, 1933, S. 17 er sieht in EA 1003 eine Wiederholung von Nr. 136
- 6) Korinth Nr. 136
- 7) Claudische Prinzen S. 28 außer dem in Anm. 8 u. 9 genannten Stück in London gehört noch Smith III Nr. 1884 dazu, es steht dem Residenzporträt am fernsten. Abb. 33 bei Curtius MdI 1, 1948
- 8) Br. M. Smith III Nr. 1883 Taf. 32 bei Curtius MdI 1, 1948

- 9) Curtius, MdI 1, 1948, Taf. 23,1; Charbonneaux, Bull.
ant. Beschav. 24-26, 1949-1951 fig. 4
- 10) Claudische Prinzen S. 29

S/16

EA 1004

SF 3 u.l.

CAIUS CAESAR DICTUS CALIGULA IMP.

Halsansatz verschmiert, vorne ist der Hals sicher 2 cm erhalten, Hinterkopf einschließlich r. Ohr ergänzt, Haare vorn bestoßen, besonders l. zum Teil verscheuert, l. Braue geflickt, Nase angesetzt, Oberlippe in der Mitte und Kinn beflickt, kl. Stoßverletzungen an beiden Wangen. Heller feinkörniger Marmor, H. 23 cm

Die Haare des Dargestellten sind in kurzen, leicht gebogenen Strähnen vom Wirbel nach vorn gestrichen, in einigem Abstand vor den Ohren ist je ein kleiner Haarschopf heraus gekämmt. Die Wiedergabe der einzelnen Strähnen ist - wo sie besser erhalten sind - sehr scharfgratig, aber grob. Die Stirn zieht sich zu den Brauen schräg vor. Diese sind gratig gebildet. Sie erreichen den höchsten Punkt ihres schwachen Bogens über dem äußeren Augenwinkel. Bandartige Lider umgeben die flachen Augäpfel mandelförmig. Nach einer Einziehung an den Schläfen sind die Backenknochen deutlich markiert, die Wangen legen sich glatt an das Knochengerüst an. Eine nur leichte Modellierung der Oberfläche zeigt sich an den schwach ausgebildeten Nasenlippenfalten und den eingesenkten Mundwinkeln. Der kleine Mund besteht aus einer stark geschwungenen Oberlippe und einer kürzeren, breiten und vorspringenden Unterlippe. Das erhaltene linke Ohr ist sehr differenziert.

Der Kopf weist merkbliche Asymmetrien auf. Die rechte Kopfhälfte ist breiter, das rechte Auge stärker gewölbt und sitzt höher. Der fehlende Hinterkopf und die Asymmetrie könnten darauf zurückzuführen sein, daß dieses Porträt von einem Relief stammte.

Die sehr glatte Gesichtsoberfläche scheint überarbeitet zu sein. Das Haar ist z.T. grob nachgearbeitet worden.

Arndt sieht in diesem Werk einen Unbekannten der iul.-claud. Zeit dargestellt ¹⁾.

Nur die rechts erhaltenen Schläfenhaare machen einen originalen Eindruck. Sie können allerdings über die Art der ursprünglichen Stirnfrisur keine Auskunft mehr geben. Die eckige Kopfform, die breite Stirn und das erst unten schmaler werdende Gesicht zeigen eine Angleichung an die Physiognomie des Caligula. Ein Angehöriger des iulisch-claudischen Kaiserhauses wird allerdings kaum gemeint sein. Wie besonders die Wiedergabe des Ohrs zeigt, war der Kopf qualitativ voll gearbeitet. So weit dies bei dem Erhaltungszustand von Nr. 16 zu sagen möglich ist, zeigt die Oberfläche eine weiche aber zurückhaltende Plastizität, weswegen die Entstehung wohl in frühclaudischer Zeit liegen muß. Die etwas unklaren und verschwimmenden Übergänge im Gesicht gehen auf die moderne Oberflächenbehandlung zurück, deswegen müssen sie außerhalb der stilistischen Erwägung bleiben. Die erhaltenen Spuren der abgeschlagenen Stirnhaare ergeben, daß die Haarspitzen in ungefähr gleicher Länge über der Stirn endeten und diese nicht weit bedeckten. Auch die nachaugusteischen Prinzenbildnisse zeigen fast ausnahmslos einen Stirnhaarabschluß dieser Art ²⁾. Bei dem immer noch sehr unsicheren Stand der iulisch-claudischen Porträtforschung verbietet sich ein genauerer Abgrenzungsversuch bei diesem leider schlecht erhaltenen Werk.

Anmerkungen:

1) Arndt im Text zu EA 1004

2) u.a. V. Poulsen Claudische Prinzen, Baden-Baden 1960

SF 9-10

u/9

Ohne Hals, Hinterkopf und l. Ohr fehlen, r. Ohr nur halb erhalten, Nase und Kinn ergänzt, Oberfläche gelb überstrichen.

Marmor, H. 18 cm

Die Haare des Dargestellten sind in übereinander-liegenden Strähnenreihen vom Bruch an Hinterkopf nach vorn gestrichen. Die einzelnen Strähnen sind zu Locken zusammengefaßt, die sich mit ihren Spitzen dachartig überlagern. An der linken Kopfseite bilden gleichgerichtete Lockenspitzen einen linearen Einschnitt in die voluminöse Haarkappe. Das erinnert an Nr. 15. Über der Stirn teilen sich die Strähnen in der Mitte und bilden über dem rechten Auge eine schwach ausgeprägte Zange. Die Haarspitzen sind an den Schläfen jeweils zur Seite gestrichen, sie betonen dadurch die Breite der flachen, geraden Stirn. Die Augenbrauen sind gratig gebildet. Die Oberlider stehen breit vor. Die Augäpfel treten an den Unterlidern schräg zurück und vermitteln eine gesenkte Blickrichtung. Der kleine Mund zeigt recht weiche, nicht abgesetzte Lippen, deren Winkel eingetieft sind. Die Wangen bilden mit dem Kinn einen ruhigen ovalen Kontur für das Untergesicht. Von den großen Ohren steht das rechte am oberen Rand etwas ab. Der Umriß des Kopfes ist über dem rechten Ohr stärker ausgebeulert als auf der Gegenseite.

Diese leichte Asymmetrie an der rechten Kalottenseite, die sich nicht auf das Gesicht erstreckt, bietet zusammen mit dem Bruch am Hinterkopf genügend Hinweise, das Bildnis auf ein Relief zurückzuführen. Es ist an eine leichte Rechtswendung des Kopfes zu denken. Der nach unten gesenkte Blick läßt eine erhöhte Aufstellung vermuten.

Die sehr wenig individuellen Züge dieses jugendlichen Gesichts passen sich Augustusbildnissen an. Dies wird sowohl an der dreieckigen Gesichtsform mit ihrer breiten Stirn und dem spitz zulaufenden Untergesicht, wie an der Einteilung der Stirnhaare deutlich. Die für Augustus kennzeichnende Anordnung von Gabel und Zange ist allerdings dahingehend abgewandelt, daß die Gabelung deutlich und betont über der Stirnmitte zu liegen kommt, die rechts anschließende Zange aber in den seitwärtsgestrichenen Strähnen kaum als solche wahrgenommen wird. Hierin vergleichbar ist ein Porträt aus Thera, das Hafner L. Caesar zuschreibt, Curtius dagegen Germanicus ¹⁾. Auch hier wird die Mitte durch die Teilung der Haare betont und die seitwärts gestrichenen Spitzen bilden einen gleichmäßigen Abschluß zur Stirn. Die aus vielen Schichten bestehende Haarmasse von Nr. 17 Residenzporträt ist am Kopf in Thera flacher und einschichtig angegeben. Seine Arbeit wirkt metallisch präzise und ist deutlich von klassischen Werken beeinflusst. Sie entspricht nicht der nüchternen Art, mit der das Portrait in der Residenz sich an dem stadtrömischen Augustusbildnis orientiert. Auch der Drusus major Genannte an der Ara Pacis ²⁾ zeigt - da die Reliefskulptur keine seitliche Versetzung bedingte - die Haargabelung in der Mitte der Stirn. Der von V. Paulsen versuchsweise mit Drusus minor identifizierte Kopf in Providence ³⁾ besitzt dagegen eine etwas aus der Mitte verschobene Haargabelung, welche mit je einer Zange an beiden Stirneckern verbunden ist. Alle drei Motive sind gleichmäßig unbetont. Diese Anordnung entspricht der von Tiberius bevorzugten Abwandlung der augusteischen Grundfrisur ⁴⁾. Infolge der Vielfalt der Abwandlungsmöglichkeiten neben einer Mittelscheitelung und wegen der Häufigkeit dieses Motivs ⁵⁾ fällt es schwer, das Residenzporträt auch nur mit einiger Sicherheit einem der benann-

ten Prinzentypen der ersten und zweiten Generation nach Augustus anzuschließen.

Seine durchschnittliche Qualität und der schlechte Erhaltungszustand der Gesichtsoberfläche erlauben eine Bestimmung des Stils nur in beschränktem Umfang. Die oben erwähnte nüchterne Art bewirkt einen leeren Gesichtsausdruck. Ihm entspricht eine flaue Routiniertheit. Die voluminöse Haarkappe, deren Strähneinteilung an der Oberfläche bleibt, erinnert an claudische Werke.

Für das Residenzporträt ergibt sich ein Entstehungsdatum im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 1. Jh.

Anmerkungen:

- 1) Hafner, Späthellenistische Bildnisplastik R 25
Curtius, MdJ, I 1948, 86
- 2) V. Poulsen, Claudische Prinzen Abb. 3
- 3) V. Poulsen, Claudische Prinzen Abb. 7; Bull. Rhode Island School of Design 11, 1923, 26
- 4) Polacco, Il Volto di Tiberio, Rom 1955
- 5) L. Curtius, MdI 1, 1948, Taf. 19, 20, 21 o.r., 22, 23, 26, 28

S/68

EA 1006

SF 12 o.m.

Beide Bindenden am Hals abgebrochen, Nase ergänzt, Lippen geflickt, l. Kinnseite, l. Auge und r. Wange bestossen, Brauen und übrige Oberfläche unterschiedlich stark verschliffen, Riß vom l. Ohr bis zur Binde, Abarbeitungsspuren im Nacken, der Haarschopf ergänzt.

Feinkörniger heller Marmor, H. 26 cm

Die Haare der Dargestellten sind von einem Mittelscheitel aus in je vier scharf gebrannten Wellen zu den Ohren frisiert. Um den Kopf ist eine flache Binde gelegt. Hinter den Ohren und oberhalb der Binde sind die Haare glatt gezogen, sie bedecken die sorgfältig gearbeiteten Ohren nicht. In die Stirn sind vor die Haarwellen auf jeder Seite 7 kleine Spirallöckchen gelegt, deren Mitte durch ein Bohrloch wiedergegeben ist. Die Frisur gibt einen dreieckigen Ausschnitt der geraden Stirn frei. Die Brauen spannen sich als breite gleichmäßig geschwungene Bögen. Die Lidpolster wölben sich leicht vor. Sie sind scharf gegen die breit hängenden Oberlidern unterschritten. Die mandelförmigen Augäpfel sind stark gewölbt, die Karunkeln gesondert gearbeitet. Die Unterlider setzen sich plastisch von den vollen Wangen ab. Diese werden von hochliegenden Backenknochen bestimmt. Ihre Fülle wird im Profil deutlicher, wo ein Doppelkinn angedeutet ist. Die Nase springt schräg gegen die Ebene der Stirn vor. Ihr Rücken ist am Ansatz gerade. Die Winkel des kleinen Mundes sind weich eingebettet. Kurze Falten ziehen von dort nach unten. Das etwas fliehende Kinn ist klein und rund, es wird durch eine hoch liegende Grube von den Lippen getrennt. Der von einem plastisch eingesenkten Venusring gegliederte Hals gibt dem Kopf eine leichte Wendung und

Neigung zu seiner Rechten.

Dieses ursprünglich recht gut gearbeitete Werk ist an seiner Oberfläche verschliffen und zeigt Spuren einer Überarbeitung. Dies wird besonders an Augenpartie und Strähnenwiedergabe deutlich. Deren Verlauf am Hinterkopf ist kaum ursprünglich ¹⁾. Im Nacken ist aus den Abarbeitungsspuren ein Haarschopf zu ergänzen. Die beiden Ansatzspuren am Hals finden ihre Erklärung, wie Polaschek sah ²⁾, am ehesten durch ehemals herabfallende lange Locken. Das eng mit dem ergänzten Knoten zusammengehörende Band ist ebenfalls nachgearbeitet. Wieweit es zum ursprünglichen Zustand gehört, läßt sich nicht sicher ausmachen. Es sitzt zumindest ungewöhnlich hoch auf dem Oberkopf ³⁾.

Arndt ⁴⁾ vermutete auf Grund der Binde die Darstellung einer Angehörigen des iulisch-claudischen Kaiserhauses. Wegen seiner Frisur hat V. Poulsen ⁵⁾ dieses Porträt als Antonia minor identifiziert. Polaschek ⁶⁾ dagegen sieht in ihm ein Privatbildnis der frühclaudischen Zeit.

Die wegen ihrer ähnlichen Frisur mit Nr. 18 in Verbindung gebrachten Werke in Berlin ⁷⁾, Leptis Magna ⁸⁾, Malta ⁹⁾ und im Kunsthandel ¹⁰⁾ stehen untereinander im Replikenverhältnis. Ein über den Ohren sehr breiter Kopf mit schmalem Untergesicht zeigt bei allen Stücken die gleiche Frisur, bei der vor drei weiten Haarwellen an jeder Seite eine Reihe kleiner Löckchen in die Stirn fällt. Vor den Ohren ist eine kleine herunterhängende Haarschlaufe nicht in die Frisur eingebunden. Die Haare lassen die Ohren frei. Sie sind im Nacken zu einem tief aufliegenden Schopf zusammengefaßt. Das Porträt in der Residenz unterscheidet sich von diesen Vergleichsstücken durch seinen gleichmäßig ovalen Gesichtsumriß, die eng am Kopf anliegenden Ohren und die stärker gebrannten Haarwellen. Die

volleren Wangen, das leichte Doppelkinn, die kurzen Mundwinkelfalten und die tränensackähnliche Aussparung zwischen Unterlid und Wange lassen ein höheres Alter der Dargestellten Frau vermuten. Das Werk in der Residenz gibt keine Variante zu der herangezogenen Bildnisgruppe, sondern ein Privatporträt.

Dieser häufig getragene Frisurentyp ist seit mitteltiberischer Zeit nachzuweisen. Eine obere Zeitgrenze stellen die Münzbildnisse Drusilla, der Schwester des Caligula, dar ¹¹⁾. Die in tiberischer Zeit meist ohne die vordere Löckchenreihe getragene Frisur, wird, wie die Münzbildnisse der Agippina major zeigen, zur Zeit des Caligula durch diese bereichert ¹²⁾. Unter den großplastischen Werken tragen u.a. folgende Porträts eine entsprechende Frisur: ein Frauenkopf im Thermenmuseum, den Felletij Maj in tiberische Zeit datiert ¹³⁾, ein Werk in Syrakus ¹⁴⁾ und eines in Palermo ¹⁵⁾, welche Bonacasa beide Antonia minor nennt, dazu noch ein Bildnis in London, für das Smith dieselbe Benennung erwägt ¹⁶⁾. Die Besonderheit der scharf ondulierten Wellen zeigt auch ein Frauenporträt im Vatikan, das Amelung ¹⁷⁾ mit Antonia minor verbindet.

Für das Porträt in der Residenz ergibt sich eine tiberische oder frühclaudische Datierung. Der wenig gute Erhaltungszustand macht eine weiterführende stilistische Untersuchung nicht möglich.

Anmerkungen:

- 1) Die Strähnen sind durchlaufend rund um den Hinterkopf gelegt, nur durch die Binde unterbrochen, ein natürliches Wachstum wäre so völlig ausgeschlossen. Sie nehmen auch keinen Bezug auf den Haarschopf, der hier - gleich wie - vorhanden war.

- 2) K. Polaschek, *Trierer Zt.* 35, 1972 S. 174 u. Anm. 145
- 3) generell ist nicht in jedem Frauenkopf mit Binde eine Angehörige des Kaiserhauses zu vermuten. Dazu: K. Polaschek, *Studien zur Ikonographie der Antonia minor*, Rom 1973 S. 47 ff. Mit der gleichen Frisur ein Kopf mit Binde im Vatikan, *Ambulacro* 5, Lippold III, 2 Taf. 4 im Katalog als claudische Priesterin vorstellt.
- 4) Arndt im Text zu EA 1006
- 5) *Acta Arch.* 17, 1946 S. 26 Nr. 4
- 6) s. Anm. 2
- 7) Blümel *Kat. R* 23 s. 11 Taf. 16
- 8) *Aurigemma, Africa Italiana* 8, 1940, S. 88 Abb. 65/6
- 9) Ashby, *JRS* 5, 1915 S. 39-40 Abb. 10
- 10) V. Poulsen s.o. Anm. 5 Nr. 2 Abb. 19
- 11) Bernoulli Taf. 34,8; *EAA III* S. 184 Abb. 223
- 12) *BMC* Taf. 27,6-7; Taf. 30,4-6
- 13) *Kat. Nr.* 106 S. 64
- 14) Bonacasa *Kat. Nr.* 735, 60 Taf. 34,1-2
- 15) Bonacasa *Kat. Nr.* 74 S. 60,1 Taf. 34,3-4
- 16) *Kat. Br. M.* Nr. 1875 Taf. 6 S.
- 17) Amelung *Kat. I* Nr. 418 Taf. 61 S.

P. AELIUS PERTINAX HELVII F.IMP.CAESAR

Vordere Strähnen bestoßen; 1. Zangenteil ergänzt; Brauen verscheuert; Nase ergänzt; Lippen in der Mitte geflickt; 1. Wange und Kinn geflickt; ohne Hals; beide Ohren verrieten; Oberfläche sehr rau.

Marmor, H. 22 cm

Die Haare sind als dichte Kappe über den Schädel gelegt, von welcher nur die oberste Schicht eine Differenzierung der Strähnen erfahren hat. Die Strähnen sind am Hinter- und Oberkopf gleichmäßig ausgearbeitet. Sie vermeiden eine Stufenbildung. Links von der Mitte fallen die Stirnhaare zu einer breiten Zange auseinander. Die übrigen Haarspitzen sind einzeln oder in Dreiergruppen voneinander abgesetzt in die Stirn gebogen, wobei tiefe Einbuchtungen entstehen. Über der Nasenwurzel zeigt die Stirn eine kräftige Einsenkung, neben der sich schwach angedeutete Stirnwülste über die gratigen Brauen erheben. Bandartig, geschwungene Lider fassen flache Augen ein, von denen das linke Auge sich weiter öffnet und länger ausgezogen ist. Die flachen Wangen erstrecken sich mehr in die Tiefe als in die Breite. Die Mundpartie ist im Ganzen etwas aus der Kopfachse heraus verschoben, wobei die Lippen weiter in die linke Kopfseite hinein verlagert sind. Den oberen Ohrtrand trennt von der Haarmasse nur eine ebene flache Linie wie sie auch die einzelnen Strähnen unterteilt. Im Profil fällt der Kopf rechtwinklig zum Nacken ab. Der Schädel läßt nach links weiter aus. Aus der deutlichen Asymmetrie läßt sich die ursprüngliche Linkswendung des Kopfes erschließen.

Die Frisur der Stirnhaare lehnt sich mit der großen Zange deutlich an das Augustusporträt an. Dem entspricht auch

die dreieckige Gesichtsform mit der breiten Stirn über dem schmaler werdenden Untergesicht. ¹⁾ Auffällig sind die recht voluminösen Strähnen, die sich vereinzelt in die Stirn biegen. Für sie bietet ein Kopf im Thermenmuseum Analogien für den Felletij-Maj eine tiberische oder claudische Entstehung vorschlägt. ²⁾ Auch er besitzt eine Einsenkung an der Stirn bei sonst trockener Formwiedergabe. Das Volumen der Haarsträhnen weist bei Nr. 19 aber schon eine plastische Lichtführung auf. ³⁾ Der eingesenkte linke Mundwinkel und die neben der Kinngarbe von der Unterlippe schräg abwärtsziehenden Erhebungen zeigen ebenso wie die leicht bewegte Stirnoberfläche Ansätze zu der malerischen Wiedergabe claudischer Zeit. Die recht geringe Qualität der Ausführung läßt doch soviel von einer zeittypischen Formgebung erkennen, daß für das Porträt in der Residenz ein Entstehungsdatum in frühclaudischer Zeit zu erschliessen ist.

Anmerkungen:

- 1) Das Augustusporträt aus der Kryptoportikus in Arles zeigt eine weite Zangenöffnung. Kähler, Rom u.s. Welt Taf. 85 l.
- 2) Kat. Thermenmuseum Nr. 105
- 3) z.B. der neronische Kopf im Thermenmuseum, Kat. Felletti-Maj Nr. 124

L. VERUS CEIONIVS AELII FIL. CAESAR

Ohne Hals; Nase und Oberlippe ergänzt; Ohren verscheuert; beide inneren Augenwinkel und innerer l. Brauenrand geflickt; an der r. Oberkopfseite 5 cm große runde Stelle, die mit blasenförmig aufgeplatzten Löchern bedeckt und rötlich verfärbt ist.

Marmor, H. 23 cm

Das Haar ist als dichte Kappe über den Schädel gelegt, jedoch nur seine oberste Schicht zu dünnen Strähnen ausgearbeitet. Am Hinterkopf ist es nur angelegt. Die Strähnen verlaufen von Nacken und Wirbel aus gleichgerichtet in die Stirn, die sie mit ponyartigen Fransen zur Hälfte verdecken. Sie sind nur wenig gebogen. Über der Stirnmitte und gleich links neben ihr bilden die Spitzen je eine Zange. An beiden Schläfenecken liegt eine wenig betonte Gabel. Über die Stirn zieht sich eine tiefe waagerechte Falte, in die von der rechten Braue her eine s-förmige Falte einmündet. Drei nach außen gebogene Falten stellen sich senkrechter daneben. Die Falten sind tief und so breit, daß sich auf dem Grund eine gerade Fläche bildet. Die Haare der wenig geschwungenen Brauen sind in gleichmäßiger Strichelung wiedergegeben. Scharfe, plastisch vorstehende Lider umgeben das Auge. Die Iris ist durch eine dünne halbkreisförmige Ritzlinie angegeben. Drei lineare Falten strahlen von den äußeren Augenwinkeln aus. Auch die Tränensäcke sind linear umrissen; sie folgen dem Verlauf der Unterlider. Die Wangen gliedern scharfe Nasenlippenfalten, die im Bogen bis in Mundhöhe verlaufen. Der volllippige Mund ist wenig geschwungen, das runde fleischige Kinn durch eine kräftige Einziehung abgesetzt. Auch die Kinngrube ist durch eine Ritzlinie verdeutlicht. Die Ohren

sind vom Gesicht durch eine scharfe Rille getrennt. Im Profil wie von vorn wirkt der Schädel breit und eckig..

Die tiefen Ritzungen, die die Gesichtsoberfläche durchziehen gehen auf eine nachantike Überarbeitung zurück, auch die Angabe der Irisringe und die vordere Strähnenpartie sind davon betroffen.

Arndts ¹⁾ Beurteilung lautet "hervorragend, vorzüglich scharfe Arbeit vom Ende der Republik". Die flachen kaum erhaben gebildeten kurzen Haarsträhnen erinnern - ohne die Stirnhaare - an die Darstellungen des M.Aemilius Lepidus vom Typ I, die Vessberg ca. 43v. datiert. ²⁾ Gerade das Haar auf dem Oberkopf sieht unbehandelt und frisch aus, so daß für dieses Werk ein Original aus der Zeit des 2. Triumvirats angenommen werden kann. Daß mit Nr. 20 sicher kein Original vorliegt, zeigen die beiden Haarzangen über der Stirn und der in den Zügen spürbare festigende und klärende Einfluß des Klassizismus. Für die Art der dicht beieinander liegenden Haarzangen bietet ein Bronzekopf im Thermemuseum einen Vergleich, Felletij Maj datiert ihn in claudische Zeit. ³⁾ Die gleiche Behandlung einer Umgestaltung der Stirnhaare während sonst die ursprüngliche Anordnung beibehalten wurde, zeigt ein Porträt in Kopenhagen, ebenfalls in claudischer Kopie. ⁴⁾

Einen ganz ähnlichen Gesichtstyp stellt eine Büste im Lateran ⁵⁾ dar, in dem viereckigen starkknochigen Gesicht erinnern die Gliederung der Wangen und die Nasenlippenfalten sehr an das Residenzporträt. Auch der volle Mund mit der etwas hängenden Unterlippe, das Kinn und die über der Nasenwurzel etwas zusammengezogenen Brauen stimmen überein. Der verschiedene Augenschnitt und der unterschiedliche Verlauf des Schädelkonturs verbieten es aber ein Replikenverhältnis anzunehmen. Schweitzer setzt die Entstehung der lateranischen Büste in tiberischer Zeit an, als Kopie nach einem Original der frühen Kaiserzeit. ⁶⁾

Die starke Überarbeitung dieses Werkes machen eine genauere Einordnung auf stilistischer Grundlage unmöglich. Bei diesem nur ungefähr zu bestimmenden Porträt in der Residenz handelt es sich um ein in spätrepublikanischer Zeit entstandenes Bildnis, das in einer tiberisch-claudischen Kopie vorliegt.

Anmerkungen:

- 1) Arndt, Text zu EA 992
- 2) Vessberg, Taf. IX, 7-8 S. 259 beide Stücke in London
- 3) Kat. Felletti Maj, Nr. 109 Bronzefigur des L. Cornelius Pusio mit dazu gehöriger Inschrift gefunden.
- 4) Kop. Nr. 568; V. Poulsen, Kat. Nr. 120
- 5) ABr. 1077/8; Kat. Giuliano, Nr. 11, tav. 8
- 6) S. 39, Abb. 30,1

S/64

SF 11 u.1.

L. SEPTIMUS SEVER PERTINAX IMP. CAES.

Hinterkopf über den eigentlichen Schädelkontur hinaus verlängert, von dort fehlt ein keilförmiges Stück bis zum r. Ohr; ohne Hals; Nasenspitze und Rücken angesetzt; l. Braue und l. Oberlid geflickt; Kinnunterseite ergänzt; Ohrränder geflickt; Stoßstellen an den Augäpfeln; Oberkopf verscheuert.

Feinkörniger Marmor mit braunen Streifen, H. 24 cm

Am Oberkopf sind die Haare nur grob angelegt, sie fallen von dort stufenförmig gereiht in die Stirn. Die einzelnen Strähnenreihen sind gegenläufig umgebogen. Über der Stirnmitte bilden die Haarspitzen durch kleine Zwischensträhnen gefüllte Zangenmotive, an beiden Stirneckern fallen die Spitzen auseinander. Vor den großen abstehenden Ohren sind je zwei kleinere Strähnen herausgekämmt. Die hohe Stirn wölbt sich insgesamt leicht vor. Die Augen liegen in tiefen Höhlen unter gratigen Brauen. Die scharf abgesetzten Lider springen stark vor. Der Nasenansatz zeigt eine leichte Biegung. Die flachen Wangen weisen keine Modellierung auf; sie legen sich glatt an die Backenknochen an. Die sehr vollen Lippen des kleinen Mundes stehen leicht offen. Eine hochsitzende Grube trennt das runde Kinn von der Mundpartie.

Der Kopf ist stark asymmetrisch angelegt. Mund und Nase sind nach links aus der senkrechten verschoben, die rechte Kopfhälfte ist breiter und biegt so stark in die Tiefe um, daß das rechte Auge verzerrt wird.¹⁾ Auch die rechte Stirnhecke ist abgerundet. Der schräge Bruch am Hinterkopf und das über dessen Kontur hinaus führende Stück sprechen neben der starken Asymmetrie für die Herkunft von einem

Relief.

Die Gesichtsoberfläche ist etwas abgearbeitet, wie besonders am vorderen Haarrand deutlich wird. Auch die genau an der Stelle der Pupillen liegenden Bestoßungen scheinen modern zugefügt zu sein.

Den Ausdruck dieses qualitativ schwachen Werkes bestimmt das volle plastische Untergesicht. Die durchhängenden Unterlider unterstreichen den etwas dumpfen und schweren Eindruck. Die dicken Haarlocken über der Stirn ordnen das Motiv von Gabel und Zange gerade gegenläufig zu der Frisur des Claudius an. Den geraden Haarrand mit gleichlangem Abschluß der Haarspitzen weist das Claudiusporträt dagegen ebenso auf. ²⁾ Eine mittlere Zange und je eine Gabel an den Stirneckern kehren bei einem recht provinziellen Werk in Palermo wieder. ³⁾ Dessen Klarheit der Gesichtszüge und Festigkeit der Gesichtsoberfläche bilden aber einen wichtigen Unterschied zu Nr. 21.

Diese gliedert sich durch ihre weiche und schwere Modellierung sowie mit der Anordnung der Stirnhaare in die Reihe der claudischen Privatporträts ⁴⁾ ein.

Anmerkungen:

- 1) Michailowsky, Taf. 29/30 und fig. 27 zeigt ein ähnlich schräg gestelltes Auge, S. 42 ff.
- 2) z.B. Kat., Kopenhagen, V. Poulsen, Nr. 56, 57, 58, 59
- 3) Bonacasa, Nr. 53, Taf. 24, 3-4, S. 46 Palazzo dei Principi Alliata di Villafranca. Bonacasa vermutet eine Darstellung des Drusus minor.
- 4) WestI, S. 228 ff.

U/3

SF 3-4.

Ohne Hals; Hinterkopf vom Wirbel spitz auslaufend abgeschlagen; Nasenspitze angesetzt; Oberfläche rauh.

Marmor, H. 16 cm

Vom Wirbel aus sind die Haare in flach gehaltenen Strähnen in die Stirn gekämmt, wo sie in gleicher Länge enden. Die Strähneneinteilung durchdringt die Dicke der Haarkappe nicht. Auf der rechten Kopfseite sind die Locken kürzer und stärker bewegt; links sind sie in ungebrochenem langem Bogenschwung vorgekämmt. Über dem rechten äußeren Augenwinkel bildet sich eine kleine Gabel in den Stirnhaaren. Von ihr aus biegen sich die Haarspitzen gleichmäßig zu den Seiten hin. So bilden sie einen Randbogen, der die Stirn nach oben abschließt. Diese besitzt keine gesondert gearbeiteten Brauen, sondern bricht über den Augenhöhlen stumpf ab. Breite bandartige Lider umgeben die Augen. Der kleine und weiche Mund hat herab gezogene Winkel, die weich in die Wangenpartie übergehen. Das kleine, runde Kinn wird durch eine deutliche Einziehung von der Unterlippe getrennt. Die vollen, ein wenig hängenden Wangen weisen eine geringe plastische Differenzierung im Nasenbereich auf. Die tief sitzenden Ohren sind nuanciert ausgearbeitet.

Wangen und Unterkinn bilden ein ovales Gegengewicht zu der runden Haarkappe. Die etwas unbestimmt wirkenden Gesichtszüge werden z.T. von der stark angerauhten Oberfläche bedingt. Besonders die Brauen verdeutlichen, daß die originale Epidermis nicht erhalten ist.

Die nächste Parallele zu diesem Kopf bietet das Porträt eines Auriga im Thermenmuseum. ¹⁾ Dort ist das weiche hängende Fleisch der Mundpartie allerdings noch plastischer dargestellt. Das volle Untergesicht, die tiefliegenden Augen, der in der Stirn rund endende Haarkranz mit der

kleinen Teilung an einer Schläfenecke stimmen überein und bieten für Nr. 22 einen Anhalt zu einer claudischen Datierung. Die stilistische Charakterisierung, die West für die claudischen Bildnisse gibt, hat auch für dieses Porträt volle Gültigkeit: "Eine gewisse Lockerung der tastbaren Formen, die Weichheit und Stofflichkeit der Fleischbehandlung, die gleichgültige Sicherheit in der Ähnlichkeitswiedergabe und der stumpfe und gelangweilte Ausdruck." 2)

Wie die leichte Asymmetrie - das rechte Ohr sitzt tiefer und die rechte Kopfhälfte ist breiter - und der abgeschlagene Hinterkopf erweisen stammt auch dieses claudische Porträt möglicherweise von einem Relief. Hierfür spricht auch die geringe Höhe.

Anmerkungen:

- 1) Felletti. Maj, Kat., Thermenmus., Nr. 129. West I, LXIV, 284
- 2) West I, S. 213 zu Abb. LXIV; 284 und LVIII, 254, 255, 256

Ohne Hals; Nasenspitze ergänzt; am Kinn und r. Ohr leicht beschädigt; feine Werkzeugspuren auf der Gesichtsoberfläche; auffallende, ringartige Verfärbung um innere Augenwinkel, Nasenflügel und Mundwinkel.

Der Ansatzzapfen am Hinterkopf ließ sich nicht nachprüfen. Die auf der EA erscheinenden Spuren eines Irisrings sind selbst bei starkem Licht nicht festzustellen.

Bräunlich verfärbter Marmor, H. 19 cm

Aus der dicken Haarkappe lösen sich in zwei Reihen gestufte Strähnen, die weit in die Stirn vorfallen. Am Hinterkopf schmiegen sich längere Strähnen weich dem Kopfkontur an. Die sorgfältig gearbeiteten Ohren bleiben frei. Die Spitzen des Stirnhaares biegen sich so der Mitte zu, daß ihre Enden etwas links von der Mittelachse zangenartig ineinander fassen. Die Spitzen der kürzeren Haarschicht darüber sind weniger gekrümmt und in Gegenrichtung locker nach außen gestrichen. Über dem linken Auge, neben der wirbelähnlichen Zange, geben die Haare die Stirn ein wenig frei. Die Brauen biegen weich in das Orbital ein. Dieses trennt eine feine Rille vom Oberlid. Die nur schwach gewölbten Augen besitzen schmale Mandelform. Die Karunkel ist etwas nach unten gebogen. Dicht unter der Augenzone wölben sich die kindlich vollen Wangen vor. Die Nase ist an der Wurzel deutlich eingesattelt, ihr Rücken leicht gebogen. Die Nasenlippenfalten überlagert beiderseits ein Hautwulst, der sich vom inneren Augenwinkel schräg herabzieht. Das Philtrum ist durch eine scharfe schmale Kerbe bezeichnet. Die Lippen des kleinen Mundes springen ein wenig vor. Sie liegen nicht aufeinander. Die Mundwinkel sind eingesenkt, so daß das Kinn in ihrer Umgebung sich etwas staut. Das fliehende Kinn ist kaum abgegrenzt.

Daß die auffällige Verwaschenheit von Brauen und Lippen-säumen zu der präzisen Lidpolsterrille und der Trennungslinie der Lippen im Gegensatz steht scheint mir auf eine leichte Überarbeitung der Gesichtsoberfläche hinzuweisen. Auf sie sind auch die dünnen, sich kreuzenden Spitzeisen-spuren zurückzuführen.

Die lebendige Frische des vollen Haarschopfes und die sichere, doch weiche Modellierung der Gesichtsoberfläche machen den Reiz dieses qualitätvollen Bildnisses aus, das einen ungefähr 4-5 jährigen Jungen darstellt.

Arndt ¹⁾ behandelt dies Porträt wegen seines "physiognomischen Ausdrucks" unter den neronischen Arbeiten. Vergleicht man es mit dem Bildnis im Thermenmuseum, ²⁾ das Nero in jugendlichem Alter darstellt, so ergeben sich sprechende Parallelen. Das jeweilige Verhältnis des vollen, zur Stirn hin leicht aufgewühlten Haares zu den weichen Inkarnatteilen ist sehr ähnlich. Das Licht wird in beiden Bildnissen in gleicher Weise in die plastische Oberflächengestaltung einbezogen. Die tief eingesenkten, schattenden Augen, die Art, das kleine runde Kinn in die weiche Lippenpartie überzuleiten, ist hier und dort verwandt. Die Frisur des jungen Nero unterscheidet sich noch von der später für ihn charakteristischen "coma in gradus formata". An ein claudisches Gestaltungsschema hält sich in den Grundzügen auch Nr. 21 bei der Wiedergabe der kindlichen Frisur, jedoch in freier und lebendiger Weise. Der Übergang zu der neronischen Frisur bedarf von hier aus nur noch eines kleinen Schrittes. Unter den bei B. Gerke angeführten Kinderbildnissen sind ein Porträt aus der Villa der Livia in Prima Porta ³⁾ und ein Bildnis im Palazzo Doria ⁴⁾ vergleichbar, das erstere in seinem Verhältnis von dichtem, aber präzis untergliedertem Haar zu den weichen und vollen Formen des Gesichtes, das zweite in einer sehr ähnlichen Wiedergabe des Karnates. Die Art wie die Augen

von den schwellenden Wangen abgesetzt sind, Mund- und Kinngestaltung bieten hier deutliche Parallelen.

Das Knabenbildnis in der Residenz erweist sich in diesen Vergleichen als frühneronisch.

Anmerkungen:

- 1) Arndt, Text zu EA 1008
- 2) Felletti Maj, Kat. Nr. 123, sieht in diesem Exemplar das einzige Neroporträt, das sicher vor 64n. entstand. West I, S. 250
- 3) W.B. Gercke, Untersuchungen zum römischen Kinderporträt, Diss. Hamburg 1968, S. 97, 8 FK 2; Mus. Baracco, Nr. 194
- 4) Gercke, FK 22, S. 99; EA 2312

S/38

SF 70. *Zinn*

Lollia Caligulae Caesaris Ux III

Halsansatz verschmiert; l. Ohr fehlt, r. Ohr verletzt; Nase angesetzt; Augen beschädigt; die Gesichtsoberfläche ganz mit Acalith überzogen.

Feinkörniger Marmor, H. 24 cm

Das Haar der Dargestellten ist über der Stirn ein kleines Stück nach oben gekämmt und dann zu einem hohen Lockentoupet getürmt. Am Hinterkopf wird es zu einem aus kleinen Flechten geschlungenen Knoten aufgesteckt.

Der Erhaltungszustand verbietet weitere Angaben über dieses Porträt. Zu einer Bestimmung kann allein die Haartracht dienen. - Das Lockentoupet der Dargestellten war Modefrisur in flavischer Zeit. Der Meinung, ¹⁾ es müsse sich um Perücke handeln, widerspricht der Kopf in der Residenz durch seinen über der Stirn aufsteigenden Haarkranz, der deutlich aus der Kopfhaut herauswächst. Die sich über ihm auftürmenden runden Löckchen überschneiden sich häufig, weswegen das volle Rund des flachen Bohrlochs in ihrer Mitte nur selten ganz zu sehen ist. Der Umriss des Toupets ist turbanartig gerundet. Sein nicht allzu hoher Aufsatz, der sich über der Stirn erhebt und diese nicht überdeckt, weist auf eine verhältnismäßig frühe Entstehungszeit ²⁾. Zwischen der neronischen Seitenlockenfrisur und den spätflavischen Toupets mit spitz zulaufendem, flachem Haarschild nimmt Nr. 24 daher eine mittlere Stellung ein. Bei späteren Arbeiten wird das Hell-Dunkel der Haare durch eine Unzahl kleiner und tieferer Bohrlöcher betont. Davon hebt sich hier die flache Bohrung mit dem jeweils massiven Haarrund der Löckchen ab. Die geringe Qualität

und der sehr schlechte Erhaltungszustand verhindern eine weiterführende Untersuchung.

Anmerkungen:

- 1) West II, S. 45 u. Sie vermutet im vorderen Haaraufbau ein Drahtgestell
- 2) West II, S. 45-53

25.

S/4

EA 1009

SF 1u.1.

L.CAESAR C.IULII CAESARIS PATER

Ohne Hals; Hinterkopf senkrecht abgeschlagen; vordere Haare, Brauen und Wangen stark bestoßen; Nase, Unterlippe und Kinn ergänzt; l. Ohr verletzt; r. Ohr durch eine senkrecht laufende, 1/2 cm breite Rinne zerstört; oberhalb davon eine waagerechte Klammer?stelle.

Marmor, H. 24 cm

Die Haare fallen in kleinen kurzen Locken vom Wirbel aus nach allen Seiten. Einige voneinander gelöste Strähnen sind in die hohe Stirn gestrichen. Die rechten Schläfenhaare sind zum Ohr gekämmt. Darüber biegen die Haarspitzen entgegengesetzt in die Stirn. An der linken Stirnecke ist ein unbetontes Zangenmotiv erhalten. Schwach ausgeprägte Wülste über den Brauen modellieren die Stirn neben zwei plastisch eingesenkten Falten, die horizontal über der Stirnmitte sitzen. Die tiefliegenden Augen werden von scharfen Lidern mandelförmig eingefasst. Der Übergang zu den Wangen ist weich. Sie sind voll und lassen, besonders im Profil eine weiche Wiedergabe der Oberfläche erkennen. Die geschwungene Oberlippe läuft zu den Mundecken schmal aus und ist hier plastisch eingebettet.

Der Kopf ist asymmetrisch. Seine rechte Seite läßt stärker aus und das rechte Auge ist weiter geöffnet. Daraus ergibt sich eine Linkswendung.

Von vorn wirkt das Bildnis schmal und rechteckig. Das Profil besitzt eine erhebliche Tiefenausdehnung. Charakteristisch ist die spitz ansteigende Schädelform, die in der Seitenansicht als leicht hoch stehende Lockenpartie erscheint. Trotz des sehr schlechten Erhaltungszustand läßt sich noch ein Eindruck von der einst fülligen Plastizität gewinnen. Die großflächigen Gesichtsteile sind organisch

von innen her belebt.

Arndt ¹⁾ fragte sich ob dieselbe Person in einem Bildnis im Museo Torlonia Nr. 313 ²⁾ wiedergegeben sei. Visconti ³⁾ dachte an ein Bildnis des Domitian. Dagegen wandte Daltrop ⁴⁾ die abweichende Physiognomie ein.

Das Bildnis des Museo Torlonia für Domitian in Anspruch zu nehmen hieße die aus Zeitstil und Zeittypus resultierenden Beziehungen überzubewerten. Die Möglichkeit der Identität mit dem in Nr. 25 Dargestellten ist an Hand der zur Verfügung stehenden Photographien nicht auszuschließen, aber auch nicht zu sichern.

Der kubische Bau des Kopfes, der im Verhältnis zu den Vespasianbildnissen nur gering ausgeprägte Realismus und der Gegensatz zwischen Haar und glatter Gesichtsfläche bestimmen das Porträt in der Residenz im wesentlichen. Auch die bewegte Stirnoberfläche, die tiefliegenden Augen und die geschwungene Oberlippe, deren eingesenkte Mundwinkel ein Lächeln anzudeuten scheinen, sind typische Merkmale der flavischen Porträtauffassung. ⁵⁾ Die sonst eng an den Kopf gelegten Haare erzielen nur an der rechten Schläfe in drei einwärts gebogenen Locken eine individuelle optische Wirkung. ⁶⁾ Die erwähnte hohe Schädeltolle findet sich bei den Porträts des Domitian und noch stärker ausgeprägt an denen des Titus ⁷⁾ wieder, wenn diese Besonderheit in dessen fülligeren Haarmasse auch nicht so auffällt.

Die Gemeinsamkeiten mit den Bildnissen des Titus und Domitian in Frisur und Stil datieren dieses Werk um 80 n.Chr.

Anmerkungen:

1) Arndt, Text zu EA 1009

2) - 3) Visconti, Kat. Rom 1884; der Kopf trägt eine dionysische Binde und einen Blattkranz im Haar, die Büste ist nicht zugehörig.

- 4) Daltrop, in: Wegner, Flavier, S. 106
- 5) zum kubisch rechteckigen Kopf bei Domitian: Wegner, Flavier, S. 31; typisch ist auch das weit herabreichende Nackenhaar und der kurze Abstand von Nase zu Mund, die hier zwar ergänzt sind, aber auf Ansatzspuren zurückgehen werden.
- 6) Die zur Stirnmitte gebogenen Haarspitzen und die zu den Ohren herunter gestrichenen Schläfenhaare zeigt das Domitianbildnis in Boston, Mus. fine arts Nr. 88639; Flavier, Taf. 24c,d. Nach Daltrop ist es unter der Regierungszeit des Vespasian entstanden.
- 7) Mus. Cons., Braccio nuovo, IV, 11; Flavier, Taf. 26a,b S. 105. Dort ist es 81 n.Chr. datiert. Titusporträt Kopenhagen, Inv. 2060; Flavier, Taf. 16a,b. Es ist durch seine Verwandtschaft mit der Bildnisstatue in Neapel, Inv. 6059; Flavier, Taf. 10, datiert, die aus Herculaneum stammt und also vor 79 entstanden ist. Auch der Kopf im Vatikan, Sala dei Busti, Inv. 721 ist der Statue aus Herculaneum verwandt und zeigt die Haartolle; Flavier, S. 20.

S/39

EA 1010

SF 7 o.r.

CAESONIA CALIG. UX IIII

Ohne Hals; das Vorderhaar stark verschliffen; beide Ohren am äußeren Rand geschädigt; r. Braue und Stirn geflickt; ohne Nase; Oberlippe geflickt; Oberfläche häufig bestoßen. Feinkörniger Marmor, H. 27 cm

Das Haar ist zu einem hohen, diademartigen Aufsatz über der Stirn hochgesteckt. Die unterste Reihe besteht aus zweifach gedrehten Löckchen, die vom Haaranatz in die Stirn fallen. Die fünf sich darüber erhebenden Haarstufen sind in klare Bogenstreifen gegliedert. Jede Haarstufe ist zusätzlich in vertikale Segmente von annähernd quadratischer Form unterteilt. Von diesen viereckigen Partien müssen sich ursprünglich eingerollte Locken zylindrisch vorgewölbt haben, wie sie an einigen erhabenen Stellen noch andeutungsweise erhalten sind. Einige flache Bohrlöcher stehen nicht in erkennbarem Zusammenhang zu dieser viereckigen Haareinteilung. Hinter dem Stirndiadem sind die Haare zu vielen kleinen Zöpfen geflochten, die dicht anliegend straff zum Hinterkopf geführt und dort zu einem runden Nest zusammengedreht sind. Dieser nicht besonders große Knoten sitzt verhältnismäßig hoch. Unter den kaum gebogenen, gratartigen Brauen öffnen sich die Augen mit leicht vorgewölbten Augäpfeln. Sehr breite, scharf abgesetzte Lider rahmen die Augen. Die Wangen werden von ausgeprägten Backenknochen bestimmt. Oberhalb der Nasenlippenfalten ziehen je ein dicker Hautwulst nach unten. Der Mund zeigt eine sehr volle Unterlippe und weich eingesenkte, etwas hängende Winkel. Eine starke Einziehung trennt den Mund von dem vorspringenden Kinn. Im Profil wirkt das Gesicht weniger voll, wird aber von denselben Akzenten bestimmt.

Arndt ¹⁾ datiert dieses Frauenporträt nach der Frisur in flavische Zeit. Obwohl die ursprüngliche Haargestaltung auch nicht mehr in allen Details zu erkennen ist, unterscheidet sie sich doch deutlich von den üblichen flavischen Lockentoupets. Ein Kopf im Kapitolinischen Museum ²⁾ zeigt einen Stirnhaaraufbau von Horizontal- und Vertikalgliederung. Hier ist das geometrisch Starre der Frisur noch unterstrichen durch strahlenförmig ineinandergreifende Vertikaleinschnitte. Es entsteht so ein orthogonales Raster. Dieser Vergleich ergibt für Nr. 26, daß sich auf jedem Viereck eine von oben nach unten gerollte Haarsträhne erhoben hat. Diese Rollen besitzen an dem Vergleichsstück eine fein gerillte Strähnenaufteilung. ³⁾ Der weniger schematische Aufbau und die kleine Löckchenreihe in der Stirn heben Nr. 26 ab. Beide Bildnisse fassen das Haar hinten in einem kleinen Knoten zusammen, wobei dem römischen Frauenkopf allerdings die Flechten fehlen. Trotz seines kleinen dreieckigen Büstenausschnitts hat sich die Ansicht durchgesetzt, daß das Frauenporträt im Mus. Kap. in frühtrajanischer Zeit entstanden sei. ⁴⁾

Verfolgt man diesen Frisurentypus, der nicht häufig belegt ist und wohl auch nicht oft getragen wurde, so ergibt sich eine Entwicklung bei der Zahl der Querscheitel und der Dichte der Haarrollen. Das Bildnis im Thermenmuseum, das eventuell Poppea darstellt, ⁵⁾ zeigt eine ganz der neronischen Frisur entsprechende Gestaltung der Haare. Die Haarrollen sind locker in zwei Reihen übereinander aufgedreht. Ein anderer Frauenkopf im kapitolinischen Museum ⁶⁾ besitzt über der Stirn drei Reihen locker gedrehter Haarrollen in recht weitem Abstand voneinander. Der Mittelscheitel ist aufgegeben. In die Stirn hängen lange Korkenzieherlocken. Das Haar ist tief im Nacken zu einem Schopf zusammengefaßt. Beispiele für diese Entwicklung der Frisur bieten folgende Bildnisse: Mus. Laterano Nr. 50; Sala dei

Busti, Nr. 335; 8) London, Br. Mus. Nr. 2004. 9) Diese kleine Zusammenstellung beweist, daß die rollenförmige Aufsteckung des Haares über eine größere Zeitspanne, von neronischer bis in trajanische Zeit, an Stelle allgemein vorherrschenden Frisuren mit ihren gekräuselten oder künstlich gewellten Löckchen gewählt wurde. Sieht man von dieser Besonderheit ab, so zeigt Nr. 26 eine typisch flavische Frisur. Die Haare sind hinten geflochten und in einem kleinen, recht hochsitzenden Knoten zusammengehalten. Der Stirnaufbau ist rund und nicht besonders hoch getürmt. Die Züge dieser nicht mehr jungen Frau sind weich, voll und schwer modelliert. Der Gesichtsausdruck wird durch die stoffliche Behandlung der Oberfläche geprägt. Die weiche, auf die Wirkung der bewegten Flächen bedachte Plastik zeigt noch nichts von der linearen Strenge der trajanischen Formauffassung. Die ursprünglich gute Arbeit wird gegen das Ende des ersten Jahrhunderts entstanden sein.

Anmerkungen:

- 1) Arndt, Text zu EA 1010
- 2) St. Jones, S. 145, Nr. 16, Taf. 36; ABr. 742; West II, Abb. 105, r. Profil.
- 3) Da schon die neronischen und frühflavischen Beispiele diese Längsstrichelung zeigen, ist wohl doch nicht an einen Metallaufsatz zu denken.
- 4) Arndt, Text zu ABr. 742, und West II s.o. datieren trajanisch, St. Jones, S. 145 s.o., meint die Büste hielte gerade die Mitte zwischen der iulisch-claudischen Form und der flavischen, er datiert das Werk neronisch.
- 5) Felletti Maj, Nr. 131
- 6) St. Jones, Imp. 13
- 7) Giuliano, Kat. Nr. 50. Er datiert frühtrajanisch.

- 8) Amelung II, S. 526, Nr. 335, Taf. 72. Fünf Haarschichten sind unregelmäßig angeordnet, das Gesicht ist weich. Amelung datiert es trajanisch.
- 9) Sculptures III, Taf. XXII; Hauser, ÖJH 1906, S. 123, fig. 49. Er datiert mit Vorbehalt flavisch.

Traianus Ulpius Imp.Caes.Augustus

Hals vorne 3-4 cm an der r. Seite bis 5 cm erhalten; der Adamsapfel seitlich geflickt; Hinterkopf vom Wirbel abwärts nur bossiert; l. Ohr mit glatter Schnittfläche abgeschlagen; r. Ohr am äußeren Rand beschädigt; Nase und r. anschließende Nasenlippenfalte ergänzt; Flecken am l. Backenknochen; l. Braue und l. Auge außen verscheuert; Oberfläche durch Säure geglättet; Stoßstellen im Haar. Feinkörniger Marmor, H. 27 cm

Oberhalb des Wirbels setzen die parallel geführten, flachen Haarsträhnen an. Alle, bis auf zwei kürzere an den Schläfen, enden in gleicher Länge über der Stirn. Die einzelnen Strähnen werden durch tiefe aber schmale Gravuren voneinander getrennt. Über der Stirnmitte entsteht eine kleine, von darunter liegenden Strähne gefüllte Haarteilung. Die Stirn wölbt sich über den Brauen vor. Zwei eingedrückte Falten steigen schräg von der Nasenwurzel auf. Die Augen liegen tief unter kaum gebogenen Brauen. Breite Lider trennen sie von ihrer Umgebung. Das obere Lid ragt außen über das untere hinaus. Die Karunkel ist durch ein flaches Bohrloch angegeben. Die Wangen fallen bei geringer Vorwölbung zum Kinn ab. Der klare Bogenschwung der Nasenlippenfalten ist kräftig eingesenkt, und markiert so eine scharfe Trennung zwischen Mund- und Wangenpartie. Der recht breite, aber schmale Mund ist an den Winkeln eingesenkt. Die Unterlippe wird von einer sehr hoch sitzende Kinngrube unterschritten und von dem kräftigen, runden Kinn getrennt. Im Profil zeichnet sich ein leichtes Doppelkinn ab. Eine schwache Kopfwendung nach rechts ist durch die an der rechten Seite erhaltenen Muskelzüge ausgewiesen.

Im Text zu EA 1013 bezeichnet Arndt den Kopf als Trajan und seitdem ist diese Deutung mit Recht nicht mehr angezweifelt worden. Gross ¹⁾ sieht in Nr. 27 das früheste Bildnis des Kaisers.

Seine Datierung stützt sich auf den langen Hals mit dem hervortretenden Adamsapfel, der an Nerva erinnere, und auf die Unsicherheit in der Erfassung der Gesichtszüge. Dem so datierten Bildnis der Residenz schließt Gross weitere Trajanportraits an, die das Motiv der mittleren Teilung des Stirnhaares verbindet. Er sieht in ihnen einen frühen Typus des Kaiserporträts ²⁾ repräsentiert. Gleichzeitig aber nimmt er weitere Bildnisse, trotz des kleinen Mittelscheitels, aus der Gruppe heraus, da sie an offensichtlich späteren Bildnistypen orientieren ³⁾ sind.

Die genaue Länge des Halses ist leider nicht festzustellen, da der Halsbruch verschmiert ist. Er liegt wohl höher als es auf der Aufnahme Arndts erscheint. Doch selbst auf diesem Photo zeigt der Hals keine Überlänge, wie sich aus dem Vergleich mit den Büsten in London und im Mus. Kap. ergibt. ⁴⁾ Der Adamsapfel ist wohl angegeben, aber nicht besonders betont. ⁵⁾ Für die Münzen der Jahre 98 und 99 stellt Strack ein noch deutlich von seinem Vorgänger abhängiges Bildnis Trajans fest. ⁶⁾ Typisch für sie sind der schmale lange Hals, die kräftige Betonung des Adamsapfels, das hagere Gesicht mit fliehender Stirn und die Altersfalten um den Mund. So sehr es verlockt, gerade diese Eigenschaften für das Residenzporträt kennzeichnend zu nennen, läßt der direkte Vergleich mit den Münzen doch wichtige Unterschiede in der Physiognomie deutlich werden. ⁷⁾ Der Hals der Plastik ist recht breit und vor allem ist die Nackenlinie gerade geführt und nicht eingezogen. Die Stirn flieht nicht schräg nach hinten, sondern ist über den Brauen vorgebuchtet. Eine gründlichere Untersuchung der Physiognomie zeigt Zug für Zug die für das Decennalien

Bildnis gesicherten Elemente des Trajansgesichtes: 8) die gebuckelte Stirn, die beiden senkrechten Stirnfalten, die kaum gebogenen Brauen und die tief liegenden Augen, die in Mundhöhe senkrecht laufenden Nasenlippenfalten, die hoch liegende Kinngrube, das vollere Fleisch im Untergesicht, selbst die leichte Kopfwendung nach rechts entsprechen sich. Es kann keine Rede davon sein, daß der ausführende Künstler keine genaue Kenntnis von den charakteristischen Zügen des Kaisers gehabt hätte. Dennoch ist das Residenzporträt kein besonders typisches Bildnis Trajans. Dies ist aber der Qualität der Ausführung und wohl auch dem Entstehungsort anzulasten und darf nicht als zeitlicher Faktor gewertet werden.

Bei den beiden von Gross verglichenen Kolossalköpfen in der Villa Albani 9) und in Venedig 10) bedingt schon ihr Maßstab eine Vereinfachung der Physiognomie. Das Bildnis im Louvre, 1134, 11) schließt sich eher dem Bürgerkronentypus an, wie Gross selbst sieht, und der Trajan im Kunsthandel 12) ist der Statue in Leiden 13) nahe verwandt, bei der Gross die Nähe zum Decenalienbildnis feststellt, auf eine genaue Datierung aber verzichtet.

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, daß sich der Typ des frühesten Bildnisses nicht halten läßt. Vielmehr muß auch von seinen angeblichen Belegen gelten, was Gross zu den übrigen Werken mit einer mittleren Haarteilung sagt: 14) sie hätten am Rande der Entwicklung weiter bestanden und ein zähes Leben bewiesen, auf ihre genaue Datierung mit Hilfe des Stils aber müsse verzichtet werden. Gegeben ist vielmehr eine vereinfachte Frisur, eine zeitlose Nebenform der übrigen Haartrachten des Kaisers. Unter den vielen Darstellungen des Herrschers an der Trajanssäule tritt auch dieser Typus mit mittlerer Haarteilung auf. 15)

F. Poulsen, 16) der das Residenzporträt in einer Anmerkung kurz erwähnt, nennt es "ernsthaft, aber ohne Kraft". Auf-

fallend ist tatsächlich die Diskrepanz zwischen willensstarken Faltenzügen und der insgesamt flauen Wiedergabe der übrigen Teile. Die sehr kräftig eingesenkten Falten vermögen dem Gesicht keinen festen Kern zu geben. Es fehlt die Kraft zu einer linearen Begrenzung der festen plastischen Einzelformen, die das Gefüge der Teile zu einem Ganzen zusammenschließen könnte. So bleibt ein loses Aneinanderreihen der physiognomischen Elemente. Es entsteht also, trotz deren getreuer Wiedergabe, kein vom Gesamtausdruck her typisches Trajansbildnis. Den Aussagewert der relativ geringen Qualität verringert die übergangene Oberfläche noch dazu.

Das Trajansporträt der Residenz bringt eine Vereinfachung der Stirnhaaranordnung. Die Mittelteilung, die sich zeitlich nicht genau festlegen läßt, gehört keinem Typus an. Die Qualität ist vergleichsweise gering. Beim vorliegenden Stand der Forschung läßt sich ein präzises Entstehungsdatum nicht ermitteln.

Anmerkungen:

- 1) W.H. Gross, Das römische Herrscherbildnis: Trajan, S. 65 ff., Taf. 21c-d (nach EA 1013)
- 2) S. 66 Gross; Paris, Louvre, Nr. 1134, Taf. 6a; Rom, Villa Albani, Taf. 4; Rom, Kunsthandel, Taf. 6b-7; Venedig, Mus. Arch., Taf. 5; Traversari, Kat., Nr. 35
- 3) Gross, S. 71; Leiden, Reichsmuseum, Taf. 3b; Frankfurt, Liebighaus, Taf. 8a; Paris, Louvre, Porphyrbüste; Delbrück, Taf. 9-10; Paris, Louvre, Nr. 1250, Taf. 8b; Rom, Amelung, Vatikan, Chiaramonti, 574, Taf. 74; Rom, Kapitol, Taf. 9
- 4) London, Br. M. 1893; Gross, Taf. 15a und Mus. Kap., Galleria 30; Gross Taf. 15b. Die Halslänge beträgt ungefähr die Hälfte der Kopfhöhe, so auch bei Nr. 27 nach EA.

- 5) Der Flicken scheint Gross entgangen zu sein, da auch Arndt ihn nicht erwähnte.
- 6) P. Strack, I, S. 21
- 7) Strack I, Taf. I, 1-4, Taf. IV, 303-4
- 8) Gross, S. 85 ff. und Strack, S. 185 ff.
- 9) Gross, Taf. 4
- 10) Gross, Taf. 5; Traversari, Kat. Nr. 35
- 11) Gross, S. 67 Taf. 6a
- 12) Gross, Taf. 6b-7
- 13) Gross, Taf. 3b, s.
1
- 14) Gross, S. 70-1
- 15) Gross, Taf. 39, b. Die Säule ist 113 geweiht, S. 49 ff.
- 16) Fr. Poulsen, RM 29, 1914, S. 55, Anm. 51

Ohne Hals; Hinterkopf fehlt; Nase ergänzt; r. Backenknochen leicht beschädigt.

Gelblicher Marmor, H. 18 cm

Vom Bruch am Hinterkopf aus fallen die Haarsträhnen wenig geschwungen tief in die Stirn. In ihrer Mitte sind die Enden geteilt und nach beiden Seiten auseinander gestrichen. Die gratigen Brauen verlaufen fast gerade. Die weit geöffneten großen Augen, ohne Pupillenangabe werden von scharfen bandartigen Lidern eingefasst. Die Wangen ziehen sich unter den Backenknochen leicht ein. Der kleine Mund mit seiner geschwungenen Ober- und vollen Unterlippe ist an den Winkeln durch zwei Bohrlöcher eingetieft. Ein dünner Schnurrbart geht an seinen Enden über in den kurzgelockten Backenbart, der die Wangen nur im unteren Teil bedeckt. In der deutlich markierten Kinngarbe sind einige Barthaare graphisch markiert. Das linke Ohr sitzt ein wenig tiefer als das rechte.

Zur zeitlichen Einordnung dieses Kopfes gibt die Haartracht einen deutlichen Hinweis. Die unter Trajan zur Mode erhobene schlichte Frisur, verbindet dieser Kopf mit einem kurzgelockten Bart wie er zur Regierungszeit Hadrians auch von Privatpersonen getragen wurde. Das schmale Gesicht zerfällt in eine harte, scharf gearbeitete Augenzone und eine wesentlich weichere, vom Bart umgebenen Mundpartie. Eine solche Diskrepanz beobachtet Daltrop¹⁾ bei Werken, die er den Jahren von 110-120 zuschreibt. Hauptanhaltspunkt für die Datierung dieser Kombination von einer trajanischen Frisur mit einer Barttracht ist das Bildnis des jungen Hadrian an der Landseite des Bogens von Benevent.²⁾ Der junge Hadrian ist auch stilistisch, soweit die geringe Qualität von Nr. 28 dies gestattet, in den

oben genannten Kriterien ähnlich.

Der fehlende Hinterkopf bei Nr. 28 könnte andeuten, daß die Darstellung dieses jungen Mannes aus einem Reliefzusammenhang stammt. Juckers ³⁾ Vorschlag, in der Barttracht ein Charakteristikum trajanischer Soldaten zu sehen ist noch nicht an einer ausreichenden Zahl von Werken überprüft, eine sichere Aussage über den Stand des Dargestellten verbietet sich daher. - In der Haartracht vergleichbare Privatporträts existieren in großer Zahl, als Beispiele seien hier die Büste eines Mannes mit Paludamentum in New York ⁴⁾ und der sogn. Gallienus in den Uffizien ⁵⁾ genannt. Beide gehören dem 2. Jahrzehnt des 2. Jh. an, wobei das New Yorker Werk noch die strenge Linearität des Trajanischen bewahrt, von der sich das Werk in den Uffizien weiter abwendet.

Dies Porträt der Residenz ist eine geringe Arbeit in der sich die typischen Merkmale der Werke aus trajanisch-hadrianischen Übergangszeit ausprägen.

Anmerkungen:

1) Daltrop, S. 79, Abb. 19-28

2) Wegner, Hadrian, S. 32, Taf. 1,b

3) Jucker, Blätterkelch, Text zu: St 20 und St 15

4) Richter, Nr. 57; BMetr. Mus., 1911, S. 90 ff. und 1914, S. 63, Abb. 6; Hekler, ÖJH 1922-24, S. 189, Abb. 63; Daltrop, Abb. 7

5) Mansuelli, Nr. 90; Daltrop, Abb. 28

T/7

NF 6-7

Halsansatz nur l. erhalten; Nase und anschließende Wangenpartie l. ergänzt; Flecken an der r. Kinnhälfte und an der r. Wange; beide Brauen geflickt.

Marmor, H. 17 cm

Die Haare sind als geschlossene und flache Kappe über den Kopf gelegt. Tiefe Rillen trennen die nebeneinander liegenden Strähnen, die jedoch selten ganz parallel geführt sind. Über der Stirnmitte ist eine leichte Strähnenteilung gegeben. Von ihr aus weisen die Haarspitzen jeweils zu den Ohren. Vor diesen Ohren sind kleine Locken etwas weiter heraus gekämmt. Die Haare verdecken die Stirn bis auf einen schmalen Streifen. Die gratigen Brauen liegen über tief eingebetteten Augen. Die breiten, stark geschwungenen Oberlider überschneiden die Unterlider. Die Karunkel ist deutlich ausgearbeitet. Dicht unter den Oberlidern liegt eine flache Pupillenangabe, umgeben von einem plastischen Irisring. Die Wangen liegen den breiten Backenknochen und den weit auseinander tretenden Unterkiefern eng an. Die schmalen Lippen stehen ein wenig vor. Das Kinn ist kindlich schwach und wenig betont. Die großen Ohren sitzen relativ tief.

Der schlechte Erhaltungszustand dieses Jungenporträts beeinträchtigt die Wirkung. Ein wichtiger Zug sind die betont weit geöffneten Augen. Dazu stellt die Mundpartie kein Gegengewicht und auch an den glatten Wangen und der geschlossenen Haarkappe gleitet der Blick des Betrachters entlang, ohne Halt zu finden. Für die Jugend des Dargestellten sind die Wangen auffallend fest gestaltet.

Diese Haartracht beschränkt sich bei Kinderporträts nicht auf die trajanische Zeit. Die schwach ausgebildete Augen-

bohrung und die feste Plastizität der Oberfläche weisen in mittelhadrianische Zeit. ¹⁾ Die Haare schließen sich der Kontur des Schädels dicht an. Keine Betonung des Gegensatzes von Gesichtsoberfläche und Haar ist zu verspüren. Die besondere Betonung der Augenpartie entspricht jedoch den Tendenzen der Zeit. ²⁾ Ein Bildnis im Thermenmuseum ³⁾ zeigt die gleiche Verbindung von streng gekämmter Frisur und hoch unter dem Oberlid liegender Augenbohrung. Wegen seiner entwickelten Büstenform setzt Daltrop ihn in die Jahre zwischen 130-40. ⁴⁾ Durch seine festere Oberflächenbehandlung unterscheidet sich Nr. 29 jedoch von diesem Werk, das eine subtiler gestaltete Oberfläche zeigt, die das Licht zu berücksichtigen scheint. In der klaren Begrenzung der Teile entspricht Nr. 29 eher einem Kopf in Kopenhagen Nr. 596. ⁵⁾

Für das Porträt in der Residenz läßt sich so trotz seiner schlechten Erhaltung ein Entstehungsdatum um 130 ermitteln.

Anmerkungen:

- 1) Daltrop, Stadtrömische Privatbildnisse, S. 50; B. Gercke, Kinderporträt, S. 191,2: "In hadrianischer Zeit klingen an einigen Kinderköpfen ... trajanische Stiltendenzen nach, wie die knappe und harte Modullierung zeigt."
- 2) Wegner, Hadrian, S. 72. Er setzt das Aufkommen der Augenbohrung erst nach 128 an, es wird von Münzbildnissen bestätigt (S. 61)
- 3) Felletti Maj, Kat., Nr. 249. Sie datiert dies Werk in frühantoninische Zeit.
- 4) Daltrop, s.o., S. 124
- 5) Fr. Poulsen, Kat., S. 413, Taf. 48. Der Kopf ist unvergleichlich qualitätvoller als Nr. 29.

M. OPELIUS MACRINUS IMPERATOR CAES:

Hals an der r. Seite 5 cm hoch erhalten, vorne nur eben die Halsfalte anschneidend; an der l. Seite Bruch diagonal unterhalb des l. Ohrs zum Wirbel laufend; Hinterkopf ergänzt; Nase von der Mitte angesetzt; Stoßstellen an den Brauen und auf der gesamten Oberfläche.

Großkörniger Marmor, bräunlich gefärbt, H. 24 cm

Die vom Wirbel oder etwas davor einsetzenden Haarsträhnen fallen in unterschiedlicher Länge und Dicke in die Stirn. Es lassen sich zwei Haarschichten unterscheiden. Alle Strähnen weisen eine s-förmige Lage auf. Über der Stirnmitte enden drei dünnere Strähnen, die zu beiden Seiten von einer dicken Hakenlocke eingefasst werden. Darauf folgen an der linken Schläfe vier dünne zum Ohr herabgebogene Locken. An der rechten Seite legen sich zunächst zwei dicke, den mittleren Hakenlocken entgegen gebogene Strähnen in die Stirn, auf die unterhalb einige dünnere Haarspitzen folgen, welche zum Ohr gestrichen sind. Die dicken Locken vermitteln den Eindruck, als seien sie über dünne Strähnen hinweg gelegt, was vor allem die linke Hakenlocke verdeutlicht. Alle Haarsträhnen liegen dem Schädel eng an und unterstreichen so den breit gebauten Schädel in seinem Kontur. Die Oberfläche der Strähnen zeigt eine gleichmäßige Riefelung. In die breite Stirn sind drei waagerechte und parallele Falten, kräftig eingeritzt. Die beiden oberen überziehen fast die gesamte Stirn, die unterste, dritte dagegen nur deren rechte Hälfte. Von der Nasenwurzel steigen zwei steile und konvergierende Falten auf, die hier plastische Erhebungen hervorrufen, über den Brauen dagegen eine Einsenkung bewirken. Die kaum gewölbten

Brauen sind stark behaart. Sie bilden hervortretende dünne Wülste. Das schmale Lidpolster ist plastisch als vom Oberlid hochgeschobenes Fleisch dargestellt. In den Augen sind die flach eingetieften Pupillen unter die Oberlider gesetzt. Sie werden von dünnen Irisringen umgeben. Unterlider, Tränensäcke und Wangen sind plastisch klar gegeneinander abgesetzt. Mit ähnlichem Schwung zieht sich eine lineare Falte vom äußeren Augenwinkel zur Schläfe. Die Wange werden durch die Backenknochen und das nach unten gesunkene Fleisch bestimmt. Entscheidende Akzente setzen die tiefen Furchen der Nasenlippenfalten und die gleichgerichteten Mundwinkelfalten. Der fest verschlossene und schmale Mund gliedert sich in eine kurze Oberlippe gegen die die breite Unterlippe etwas vorspringt. Die Einziehung der Kinngrube ist gering, das kräftige Kinn unten deutlich zweigeteilt. Zusammen mit den hängenden Wangen läßt es eine bewegte untere Abschlußlinie des Gesichtes entstehen. Unterschiedlich gebildet sind die Ohren. Das linke sitzt höher und ist fleischiger, rechts dagegen größer. Das Gesicht besitzt weitere Asymmetrien, von denen die Verbreiterung des Unterkiefers hervorzuheben ist. Die Ausarbeitung der Strähnen endet rechts schon in Höhe des Ohrs. Aus diesen Beobachtungen läßt sich eine leichte Wendung nach rechts erschließen.

Die klare Linie der halbkuglig runden Schädelwölbung und die betonte Breite des Gesichtes bilden den formalen Hintergrund, von dem sich die ebenso feine wie stoffliche Gesichtsmodellierung abhebt. Die Feinheit der linearen Angaben kontrastiert mit großen, plastisch systematisierten Faltenzügen. Den Horizontalen der Stirnfalten, Brauen, Lippen und sogar des Kinns stehen von oben nach unten stärker auseinanderstrebende Faltenzüge an der Nasenwurzel, den Nasenflügeln und der Mundwinkeln gegenüber, und behindern sie an der beherrschenden Breitenentfaltung. Die an

sich kleine Augen erhalten aus den sie umgebenden Falten des reichen Orbitalzonenreliefs eine Betonung, welche sie zu einem der Mundpartie gleichwertigen Ausdrucksträger werden läßt.

Die große Treue in der Wiedergabe der linear begrenzten Details, die gleichwertige Konzentration auf Mund und Augen als Hauptausdrucksträger und die dicklichen Spirallocken deuten auf eine Entstehung in republikanischer Zeit. Arndt ¹⁾ meint es handele sich um "ein treffliches Porträt aus der letzten Zeit der Republik". Die plastische Durchgliederung der Hauptzüge, ihre Systematisierung und die Augenbohrung wollen dazu allerdings nicht passen. So spricht Schweitzer ²⁾ von der "unbezweifelbar trajanischen Arbeit" dieses Werkes, aus dessen Stilzügen allerdings die ornamentale Stilisierung der dicklichen, klebrigen Locken herausfiele. Er sieht in diesem Kopf einen Römer der Republik, eher in trajanischer Umbildung als in genauer Kopie. Poulsen ³⁾ erwähnt Nr. 30 bei der Besprechung der frühen Augenbohrungen und meint es habe etwas von der nüchternen Auffassung trajanischer Bildnisse bewahrt, gehöre aber sicher der hadrianischen Zeit an.

Eindeutig gibt dieses Werk ein frühes Beispiel für die beginnende plastische Pupillenangabe. Mit den eingeritzten Irisringen, wie sie gelegentlich an republikanischen Werken vorkommen, hat die vorliegende Art nichts zu tun. ⁴⁾ Die Anlage der langen hakenförmigen Locken hat Schweitzer zu einem Vergleich mit einem Kalksteinkopf aus Palestrina veranlaßt. ⁵⁾ Eine auffällige Übereinstimmung mit dem gerade hierin ungewöhnlichen Porträt in der Residenz liegt sicher vor. Der Kopf aus Palestrina hat aber nur eine Haarschicht und zeigt zudem kein Haarschema, welches durch den Wechsel von Gabel und Zange bestimmt ist. Ähnlich ist vor allem die Binnengliederung der flach am Schädel anliegenden Strähnen, wie dies die Profilansicht am besten ver-

anschaulicht. Den ornamentalen Stirn- und Augenfalten des Kopfes aus Palestrina folgt Nr. 30 allerdings nicht. Diese ersetzt hier ein systematisierend gegliederter Aufbau, dessen Überwiegen zu einer Datierung in trajanischer Zeit führte.

Ein Vergleich mit zwei physiognomisch ähnlichen und für ihre Zeit typischen Vertretern der trajanisch-hadrianischen Zeit muß sich nun anschließen. Das hierzu ausgewählte trajanische Bildnis im Kapitolinischen Museum ⁶⁾ zeigt eine harte und zum Teil scharfe Arbeit. Wohl sind die Tränensäcke plastisch ausgearbeitet und abgesetzt, die Nasenlippenfalten tief eingegraben und die Wangen von Längsfurchen durchzogen, aber der Vortrag dieser Elemente ist knapp und linear, die kleineren Details sind von untergeordneter Bedeutung. Die künstlerische Absicht ähnelt der stärkeren Gleichwertigkeit aller Einzelteile bei Nr. 30 nicht. Eine sehr stark belebte Oberfläche führt dagegen ein Bildnis in Florenz ⁷⁾ vor. Licht- und Schatteneffekte geben dem Gesicht ein unruhiges Leben. Der rhythmische Ablauf der plastischen Gesichtszüge führt zu einer Zentrierung des Ausdrucks in der Augenzone. Die vertieften Pupillen werden zu einem wesentlichen Bestandteil des Porträts. Das gilt beim Bildnis der Residenz noch nicht in diesem Umfang. Von den beiden Vertretern der trajanischen, bzw. hadrianischen Porträtkunst steht Nr. 30 stilistisch dem hadrianischen näher. Das Auf und Ab der organisch durchgebildeten Oberfläche ist jedoch noch von linearen Akzenten gebändigt, ruhig und verhalten in der Wirkung. Dies und die frühe Augenbohrung lassen ein Datum in frühhadrianischer Zeit am zutreffendsten erscheint.

Die sicher richtige Beobachtung Webers ⁸⁾ von einer Wiederaufnahme republikanischer Elemente in hadrianischer Zeit, die sich gegen klassizistische Rückgriffe stellt, kann nicht dazu führen in Nr. 30 ein rein hadrianisches

Porträt dieser Richtung zu erkennen. Die Herme des Moiragenes in Athen ⁹⁾ verdeutlicht den Unterschied recht gut. Es ist ein relativ realistisches Bildnis, aber in seiner Art, die Gesichtszüge zu pathetischer Steigerung zusammenzufassen, das ganze Porträt damit einer Aussage zu unterwerfen, dem Bildnis der Residenz fremd. Dessen republikanische Komponente hat sich im Vergleich ebenso klar ergeben wie sein Anteil an der frühhadrianischen Kunst.

Gerade in der geglückten Verbindung von so heterogenen Elementen offenbart das Portrait in der Residenz seine Qualität und Ausstrahlungskraft.

Anmerkungen:

1) Arndt, Text zu EA 993

2) Schweitzer, S. 44

3) F. Poulsen, Miscellen, S. 93 und Anm. 2. Ihm ist allerdings der feine eingeritzte Irisring entgangen, den er erst bei ABr. 783 findet.

4) z.B. beim Augustus von Prima Porta, ABr. 701-3

5) Berlin, Blümel, R 1; Schweitzers Hinweis auf die Spirallocken am Bronzetorso, Museo Gregoriano, Nr. 173; ABr. 1076 kommt als Vergleich nicht unmittelbar in Frage. Die kurz geschnittenen in mehreren Schichten liegenden Haare lassen nicht nur auf der Stirn, sondern auch auf der Kopfmittle Spirallocken heraus treten. Zu Spirallocken s.a. Kopenhagen, Nr. 653; Poulsen, Privatporträts, Taf. 4, fig. 6; Athen, NM 416 und 1590; ÖHJ, 21-22, 1922-4, S. 178, fig. 61

6) Mus. Cap., St. Jones Imp., Nr. 80

7) Uffizien, ABr. 783-4; Daltrop, Abb. 63, Lit. dort. Ein Vergleich mit EA 4106 zeigt ebenfalls an der l. Schläfe lange hakenförmige Locken mit dünner Binnenzeichnung der Strähnen. Die einzelnen Strähnen sind besonders an den Spitzen ungleich plastischer, ihre Anlage orientiert sich an der Frisur Hadrians im Rollockentypus. Ein zeitliches Abfolgeverhältnis läßt sich für EA 993 hieraus nicht erschließen.

- 8) Weber stellt dies bei seiner Untersuchung der griechischen Porträtplastik fest, deshalb ist das Vergleichsbeispiel aus diesem Raum gewählt. H. Weber, Untersuchungen zur Bildniskunst Griechenlands in hadrianischer Zeit, Habil. Kiel 1956, S. 147
- 9) Harrison, Agora I, Nr. 25
- 2a) Graidor, BCH 1915, S. 267, Anm. 6. Er hält Nr. 30 ebenfalls für trajanisch.

ALBIA TERETIA OTHOIS CAES. MATER

Den tatsächlichen Erhaltungszustand verunklärt eine das ganze Gesicht überziehenden Schicht. Arndt nennt im Text zu den EA neu: Hals, Kinn, Lippen, Nase, Ohren und das Band hinter der vorderen Frisur.

Marmor, H. 27 cm

Da der jetzige Erhaltungszustand ein genaueres Eingehen auf die Gesichtszüge der Dargestellten nicht erlauben, bleibt die Frisur der einzige Anhaltspunkt für eine Bestimmung.

Über der Stirn türmt sich das Haar in zwei diademartigen Reihen auf. Die einzelnen kleinen Strähnen dieses Aufbaus biegen sich sichelförmig von den Ohren zur Mitte, wo der auf diese Weise gebildete runde Zwischenraum von einer senkrecht gerichtete Strähne ausgefüllt ist. Am oberen Rand der zweiten Haarreihe durchbrechen einige Haarspitzen dieses straffe System, indem sie sich zangenförmig vorbiegen. Hinter dem hoch stehenden Rand der Stirnfrisur liegt das Haar eng am Kopf an. Es wird straff nach hinten gezogen und zu mehreren Zöpfen geflochten, die zu einem großen hochstehenden Nest am Hinterkopf eingeschlungen sind. Hinter den Ohren und im Nacken locken sich kleine von der Frisur nicht erfaßte Strähnen.

Eine entsprechende Frisur wurde von den Angehörigen des Kaiserhauses unter Trajan getragen. Arndt schließt seine kurze Bemerkung zu diesem Porträt mit den Worten: "nicht mit Sicherheit mit einer der damaligen Fürstinnen zu identifizieren". Zu einer derartigen Vermutung verführte wohl das ergänzte Band hinter der Stirnfrisur. Ob diese Ergänzung sich auf zuverlässige Spuren stützen konnte, läßt sich nicht mehr feststellen. Die Identität der Dargestell-

ten ist so nicht zu ermitteln und die ergänzten Gesichtszüge verbieten jeden dahingehenden Versuch. Dies ist um so bedauerlicher als die erhaltenen Teile eine recht feine Arbeit erkennen lassen.

Die freien Haarspitzen der Stirnfrisur betonen deren Mitte, ebenso wie die Sichelform der übrigen Strähnen. Darüberhinaus beleben sie den glatten Abschluß der Oberkante. Die Starre der Haaranlage wird angenehm gemildert. In der Profilansicht entsteht durch frei herabhängende Löckchen dieselbe Lockerung.

Zur zeitlichen Bestimmung kann ein Porträt der Sabina aus Vaison ¹⁾ dienen. Die flachgedrückten Haarrollen der Stirnfrisur sind im Gegensinne gestaltet. Im übrigen entspricht der Aufbau der Frisur mit dem großen Zopfneß am Hinterkopf dem von Nr. 31. Die gleiche Frisur weist auch ein Porträt in New York ²⁾ auf, bei dem die beiden vorderen Haarrollen deutlich getrennt sind, Richter benennt es mit Vorsicht als Matidia. Seine leichte, ganz an den Rand des Oberlids gerückte Augenbohrung weist schon in frühhadrianische Zeit. Ein sehr quattitätvolle Kopf aus Pergamon ³⁾ bietet eine leichte Variante des Haaraufbaus. Deutlich wird hier, daß die Haarrolle Ausgangspunkt für die Herstellung der Stirnfrisur ist. Der breite Knoten ⁱⁿübertrifft/seiner Größe diejenigen der vorgenannten Beispiele einschließlich Nr. 31. Inan-Rosenbaum datieren dies Werk auf Grund der Übereinstimmung mit der Haartracht der Marciana in trajanische Zeit.

Die Anordnung der Haare geben also für das Porträt in der Residenz ein Entstehungsdatum in trajanischer oder frühhadrianischer Zeit an.

Anmerkungen:

- 1) Wegner, Hadrian, Taf. 42, Vaison, Musée municipal. Beim Theater zusammen mit einem Hadriansbildnis gefunden. Wegner erschließt eine frühe Entstehungszeit, S. 85 f.
- 2) G. Richter, Kat. Nr. 67; MMABull., 1914, S. 61 ff. In Rom 1913 gekauft.
- 3) Inan-Rosenbaum, Nr. 118, Taf. 71 in Bergama

U/11

SF 11-12

Ohne Hals, Hinterkopf ergänzt, Oberfläche gelegentlich leicht bestoßen.

Marmor, Höhe 16 cm

Der Dargestellte trägt eine kappenartige Frisur aus kurzen, wenig bewegten Strähnen, die vom Wirbel in die Stirn gestrichen sind. Die seitlichen Haarspitzen biegen sich konzentrisch der Stirnmitte zu. Dort allerdings umgeben zwei seitliche Zangenmotive über den Augen eine fülligere mittlere Haargabel. Die Stirn durchquert eine waagerechte Falte, unter der sie sich weiter vorwölbt. Die geraden, plastisch aufgesetzten Brauen beschatten die Augen besonders seitlich der Nasenwurzel. Die Unterlider sind stärker gebogen als die Oberlider. Unter den letzteren sitzt je eine leichte Pupillenangabe. Entgegen der Führung der Brauenhaare senken sich von den inneren Augenwinkeln ausgehende Falten scharf und dünn in die Haut ein. Ihrem Verlauf folgen die ebenso scharfen doch breiteren Nasolabialfalten und die durch den Schnurrbart betonten Mundwinkelfalten. Die kleine etwas breite Nase, die am Ansatz kräftig eingezogen ist, erhebt sich nicht weit über das Niveau der Wangen. Vom kleinen Mund läßt der Bart nur die volle Unterlippe sichtbar werden. Der Lippenbart geht in den kurzen gedrehten Kinnbart über. Die Ohren zeigen als Öffnung je ein kleines Bohrloch. Die Gesichtsoberfläche weist Raspelspuren auf.

Diesen kleinen, wahrscheinlich aus einem Relief herausgebrochenen Kopf charakterisieren drastisch eingezeichnete Altersfalten. Damit schließt er sich an einige von attischen Grabmalen stammende Köpfe im Nationalmuseum Athen (1) und in Berlin (2) an. Zwar besitzt der Bärtige in Athen stärker durchgliederte Haarsträhnen, doch sonst besteht eine über-

raschende Ähnlichkeit in der Kopfform, der Lage der Backenknochen, der Bildung der Nase und den erwähnten Altersfalten. Die durchhängenden Unterlider und die Raspelspuren verbinden neben der Nasen- und Faltenbildung den Berliner Kopf mit Nr. 32. Trotz dieser Ähnlichkeit ist die qualitative Überlegenheit der Vergleichsstücke im Auge zu behalten. Die Gesichtsfalten bei Nr. 32 wirken etwas starr und aufgelegt. Sein Haar ist wohl bewegt, aber plastisch sehr zurückhaltend. Auch die ungewöhnliche Art, die Ohrmuschel nur durch ein kleines Bohrloch zu bezeichnen weist dieses Porträt einer wesentlich handwerklicheren Klasse zu. Zusammenfassend ist das Werk als Reliefarbeit aus dem griechischen Raum zu deuten. Die frühe Art der Augenbohrung macht es wahrscheinlich, daß es gegen 140 entstanden ist.

Anmerkungen:

- 1) Athen NM, Nr. 3085; Hekler, ÜJH 1922-24, S. 200,1, Abb. 69-71. Zusammen mit Nr. 3086 und Nr. 3087 in der Nähe des Philopaposdenkmals eingemauert gefunden. Eph. arch. 1911, S. 252,3. A. Mühsam, Die attischen Grabreliefs, Diss. Berlin 1936, S. 26, fig. 21-3. H. Weber, Bildniskunst Griechenlands, S. 114 ff.
- 2) Blümel, Kat. R 43, Taf. 29, S. 18,9

U/7

SF 7-8

Ohne Hals; Hinterkopf keilförmig abgeschlagen; Nase und Lippen ergänzt; Flicken am Kinn; Backenbart zum Teil verschliffen.

Heller Marmor, Höhe 18 cm

Die Haare fallen in dichter Masse vom Wirbel tief in die Stirn, wo sie von einer Stelle über dem rechten Auge aus jeweils leicht nach rechts oder links gestrichen sind. Die geraden, mit plastischen Härchen versehenen Augenbrauen liegen dicht über den gleichmäßig geformten Augen, die von breiten Lidern umgeben sind. Eine halbkreisförmige, hochsitzende Pupillenangabe wird von einem deutlich markierten Irisring eingefasst. Jugendlich glatte Wangen lagern auf breiten Wangenknochen. Die weich eingesenkten Mundwinkel, die tiefe Kinngrube und das kleine weiche Kinn geben dem Gesicht einen individuellen Zug. Ein ganz kurz gehaltener Bart bedeckt vorwiegend den unteren Kinnenteil über dem Hals. Die Ohren sind nur undeutlich in den dichten, sie fast ganz verdeckenden Haarsträhnen angegeben.

Dieses wahrscheinlich einem Relief entstammende Porträt eines jungen Mannes zeigt außer der plastischen Augenbohrung noch keine Verwendung des laufenden Bohrers. Bei der dichten Haarkappe, deren Strähneneinteilung an der Oberfläche bleibt und bei den klaren und vereinheitlichten Stirn- und Wangenpartien sind großzügige plastische Formen betont, deren Binnengliederung nur angedeutet ist. Nach der relativ kleinen und hochsitzenden Art der Augenbohrung und dem kurzen Kinnbart zu urteilen, wird dies Werk in früh-antoninischer Zeit entstanden sein. Einen zeitlichen Anhaltspunkt bietet ein Jugendbildnis des Marc Aurel im Konservatorenpalast, das Wegner (1) mit den frühesten Münzbildnissen der

Jahre 139/40 verbindet. Gut vergleichbar ist die Art der Augenbohrung und das Absetzen der lastenden Haarmasse gegen das jugendliche Gesicht. Das Porträt in der Residenz ist in der Betonung der Augenpartie etwas weiter fortgeschritten. Bald nach 140 wird dieses nicht sonderlich qualitätvolle, doch ansprechende Bildnis in einem Relie fzusammenhang entstanden sein.

Anmerkungen:

- 1) Rom, Mus. Kons., Fasti moderni I, 6
Wegner, Antoninen, S. 37, Taf. 14

FL. CONSTANTINUS CONST. M. FIL. CAESAR

Ohne Hals; Nase, ein kleines Stück der Oberlippe, Kinn und Kinnbart ergänzt; Flicker am r. Backenknochen; beide Ohren bestoßen; mit grauer Farbe überstrichen.

Marmor, H. 22 cm

Die Haare des Dargestellten sind in kurzen, einander überlagernden Strähenschichten vom Wirbel in die Stirn gestrichen, wo die Haarspitzen in etwa gleicher Höhe enden. Während sie sich auf der rechten Seite vereinzeln, drängen sie sich auf der linken zusammen. Die kürzeren nicht ganz zur Stirn vorreichenden Haarlagen enden in leichten Biegungen. Die glatte Stirn ist die breiteste Partie der im Kinn dreieckig zusammenlaufenden Gesichtsform. Die gratigen Brauen spannen sich in kaum ansteigender Bogenlinie über tief liegenden Augen. Breite Oberlider überschneiden die Unterlider am äußeren Rand. Die nur wenig über den Backenknochen gewölbten Wangen werden von einem kurz gehaltenen Bart umrahmt. Der nur noch an den Enden sichtbare Schnurrbart steht zu ihm in keiner Verbindung. Die linke Gesichtshälfte ist deutlich breiter als die rechte; ihre Oberfläche ist rauher und leicht bestoßen. Neben der Augenpartie ist besonders der volle Mund mit seiner geschwungenen Oberlippe und die breiter vorspringende Unterlippe bestimmend für den Gesichtsausdruck des Dargestellten.

Wie Arndt ¹⁾ bemerkt, ist dieses Bildnis weder auf Grund seiner Frisur noch seiner Physiognomie leicht in die Entwicklung des römischen Porträts einzuordnen. Ein Vergleich der auffallend scharf gearbeiteten Augenpartie mit derjenigen eines Kopfes von einem griechischen Grabrelief aus der zweiten Hälfte 4.J.v.Chr. bietet eine überraschende Über-

einstimmung. ²⁾ Der Ansatz des Oberlides, der leicht nach unten geknickte Innenwinkel, die Breite des oberen und die Biegung des unteren Lides, die Führung der Brauen stimmen überein. Darüber hinaus besteht eine Ähnlichkeit in der dreieckigen Gesichtsform und besonders in der Lage der Backenknochen. Weber ³⁾ beschrieb dieses Werk, um die klassizistischen Rückgriffe des griechischen Porträts zu hadrianischer Zeit vor Augen zu führen. Hierdurch wird eine wichtige Tendenz bei Nr. 34 verdeutlicht. Die Vermutung, es handle sich um ein in Griechenland entstandenes Bildnis äußerten schon Arndt und Graindor. ⁴⁾ Die zu kurzen und für die Zeit flachen und prägnant untergliederten Haarschichten verbinden beispielsweise auch ein aller Wahrscheinlichkeit nach aus Athen stammender Kopf in Berlin (R 45) und der hadrianisch datierte Kopf (R 68) ⁵⁾ desselben Museums mit einem Bart. Ein ganz ähnliches Werk liegt in einem Bildnis im Athener Nationalmuseum vor. ⁶⁾ Die Gesichtszüge dieser Bildnisse entsprechen in der Grundauffassung dem Porträt der Residenz. Ihre individuelle Physiognomie tritt in ähnlicher Weise hinter dem klassizistischen Gestaltungsprinzip zurück. Leider ist das Werk in der Residenz mit grauer Farbe überstrichen, so daß eine Untersuchung des Marmors nicht vorgenommen werden konnte. Wegen seiner stilistischen Eigentümlichkeit wird dieses sorgfältig gearbeitete Porträt im griechischen Raum zu hadrianischer Zeit entstanden sein.

Anmerkungen:

- 1) EA 979/80 und zusammenfassend für 979-83. An der Echtheit der dort angeführten Büste aus Smyrna zweifelt schon Bernoulli.
- 2) EA 684/5; Athen, NM 737, Grabmal des Prokles und Prokleides.
- 3) H. Weber, Bildniskunst Griechenlands, S. 120

- 4) P. Graindor, BCH 1915, S. 286 Anm. 2
- 5) C. Blümel, Kat., R. 45, S. 19 "Fundort unbekannt aber wahrscheinlich Athen" R 68 s. dort, S. 28. Er datiert ca. 120.
- 6) NM 372

35.

R/88

EA 982

NF 15 u.1.

LICINI GALLIENUS VALERIANI F. IMP. CAESAR

Ohne Hals; Nase, Lippen, Kinn und Kinnbart ergänzt; l. Ohr am Rand ausgeschlagen; r. Ohr und l. Schläfe bestoßen.

Marmor, H. 23 cm

Der Dargestellte trägt eine kurze Frisur, deren Strähnen vom Wirbel in den Nacken und nach vorn in die Stirn gestrichen sind. Nach vorne werden sie länger, bewegter und plastischer. Sie legen sich in individuellem Schwung übereinander. In der linken Stirnecke bilden die Haarspitzen eine Gabel, über dem rechten Auge ein in seiner bewegten Vielgliedrigkeit nicht deutlich erkennbares Zangenmotiv. Die niedrige aber breite Stirn und die weit auseinander liegenden Backenknochen bilden einen Rahmen für die tiefliegenden Augen. Die Brauen sind plastisch gearbeitet. Breite vorstehende Lider umgeben die Augen, deren innere Augenwinkel reich detailliert sind. Ein breiter Backenbart, der seiner Anlage nach mit dem verlorenen Schnurrbart in Verbindung stand, umgibt das Gesicht. Seine kurzen Bartlocken sind stark bewegt. Die Ohrmuscheln sorgfältig gearbeitet.

Dieses sorgfältige und im Haar auch lebendig gearbeitete Porträt, hat doch einen leeren und etwas starr winkenden Gesichtsausdruck, da eine mimische Belebung des Gesichtes weitgehend fehlt. Die scharf und hart gearbeitete Augenpartie in den leeren, glatten Gesichtsteilen kontrastiert mit der aufgelockerten Stirnfrisur, in der der Bohrer Verwendung fand. Diesem bewußten Einsetzen der illusionären Bohrtechnik steht im Bart eine andere, plastische Erfassung der Strähnen gegenüber. Besonders auf der linken Seite, wo zwei Hakenlocken achsensymmetrisch gegeneinander bewegt sind, entsteht der Eindruck von klassizistisch verhaltener Be-

wegtheit. Alle diese Beobachtungen sprechen für eine Entstehung in hadrianischer Zeit. Die Frühform der Bohrerwendung, die Bärtigkeit, das plastische Brauenhaar, die glatt belassenen Augäpfel und der Duktus der Bartsträhnen wie auch die ausdruckslose Physiognomie entsprechen einer unter Hadrian herrschenden klassizistischen Strömung. Das Bildnis wird am ehesten Anfang der 30iger Jahre entstanden sein.

Arndt ¹⁾ stellt Nr. 35 zu drei anderen Bildnissen, bei denen er griechische Herkunft vermutet. Eine gleiche Meinung vertritt Graindor. ²⁾ Tatsächlich läßt sich ein ganz ähnliches Schema der Bartlocken bei einem wahrscheinlich aus Athen stammenden Porträt in Berlin ³⁾ beobachten. Die starren, glatten Gesichtsflächen besitzt auch der Kosmet, Athen NM 416. ⁴⁾ Eine Entstehung im griechischen Raum läßt sich für den Kopf in der Residenz mit einiger Wahrscheinlichkeit erwägen, jedoch nicht zur Gewißheit erheben.

Anmerkungen:

1) Arndt, Text zu EA 982; zusammenfassend zu EA 979-983

2) Graindor, BCH 1915, S. 286 Anm. 2

3) C. Blümel, Kat. Berlin, R 45

4) E. Lattanzi, Nr. 6, Taf. 6a,b Athen, Inv. 349

S/48

EA 1017

SF 8 u.r.

L. AELIUS VERUS CEIONI F. IMP. CAESAR

Riß vom r. Ohr schräg zum Nacken, Nasenspitze ergänzt, l. Backenknochen bestoßen.

Marmor, H. 32 cm

Kurze, stark gekrauste Locken schließen sich zu Reihen zusammen und umgeben den Kopf in dichter Fülle. Tiefe Furchen trennen die leicht aufgebogenen Lockenreihen voneinander. Kerben unterteilen die einzelnen Locken. Die Oberfläche der Lockeneinheit wiederum ist gesträht. Am Hinterkopf sind nur diese nach Strähnen differenzierten Reihen ausgeführt. Ein mittlerer Haarschopf fällt weit in die Stirn, welche plastisch ausgezeichnet nuancierte Horizontalfalten überziehen. Über der Nasenwurzel liegt eine kurze schräge Furchen. Die zusammengewachsenen Brauen sind durch kurze waagrecht eingravierte Striche bezeichnet. Sie liegen dicht und gerade über den schmalen, mandelförmigen Augen. Die Karunkel nimmt breiten Raum ein. Die nierenförmige Pupillenbohrung ist von einem U-förmigen Irisring umgeben. Die knochige schmale Nase hat einen gebogenen Rücken. Die Haut der Wangen spannt sich knapp um die Hebung der Backenknochen. Unter den Augen und an den Nasenflügeln ergeben sich weichere Zonen mit leichter Faltenbildung. Das Untergesicht wird von einem kurzgehaltenen Backenbart umgeben, in den ein Schnurrbart über leitet, der die Mitte der Oberlippe freigibt. Den Mund formen eine geschwungene Oberlippe und eine etwas vollere Unterlippe. Die Knochigkeit des Kinns ist noch durch den Bart hindurch zu spüren. Die Haare geben die Ohren frei, welche durch eine tiefe Rinne von den Locken abgesetzt werden. Den Gesichtsausdruck des Dargestellten bestimmen die Stirnfalten und die drückend auf den Augen

lastenden Brauen. Der untere Rand des Schnurrbartes vermittelt den Eindruck, als seien die Mundwinkel herabgezogen. Die nur schwach gewölbten Elemente des Gesichtes gehen weich ineinander über. Während die ausschließliche Verwendung des Meißels im Bart nicht überrascht, ist sie im Haupthaar doch ungewöhnlich. Auch die unruhige Oberflächenwirkung, die aus einer Aufgliederung in viele kleine Teile entsteht, und der Kontrast von hellen und dunklen Zonen werden ausschließlich mit dem Meißel erzielt.

Arndt datiert im Text zu EA 1017 dieses Porträt in die Zeit des Marc Aurel. Die Art, wie die Haare zu kurzen Buckeln aufgedreht sind und ihr Volumen den Kopfumriß bestimmt, entspricht seinen Bildnissen. (1) Der kurzgehaltene Bart und der in der Mitte der Oberlippe auseinander fallende Schnurrbart sind eine Mode des Antoninus Pius. (2) Auch die schmalen mandelförmigen Augen und die Bildung der Lider finden sich bei diesem Kaiser wieder. (3) Eine Anlehnung an die Bildnisse des Antoninus Pius und Marc Aurel ist also unverkennbar.

Auch die bedrückt und gequält wirkenden Gesichtszüge sind nicht nur individueller Ausdruck, sondern sie stehen in der Tradition des Philosophenbildnisses gerade in der 2. Sophistik. (3a) Diesen Typus greifen die Kaiserbildnisse seit Hadrian zunehmend auf. Zwischen 150-160 nimmt das Porträt des Antoninus Pius einen grüblerischen Ausdruck an, (4) das Gesicht wird von einer Unruhe ergriffen, die sich in einer leichten Faltenbildung auf der Stirn und dem nicht mehr geradeaus gerichteten Blick ausprägt.

Das Porträt der Residenz ist mit diesem der Zeitströmung entsprechenden Ausdruck wiedergegeben. Auf Grund dieser Beobachtung und wegen der Abhängigkeit von den kaiserlichen Bildnissen ist ein Entstehungsdatum am Anfang der Regierungszeit des Marc Aurel, in den Jahren bald nach 160 vorzuschlagen.

Die ungeschickt wirkende Reihenbildung der Haare, die besonders in der Seitenansicht auffällt, ist der Qualität des Werkes anzulasten. Eine noch wesentlich gröbere reihenweise Anordnung der Schläfenhaare zeigt das Bildnis eines Kosmeten, den Lattanzi circa 20 Jahre später datiert. (5)

Bei der durchaus zeitgemäßen Kontrastierung von voluminöser kleinteiliger Haarmasse und organisch durchgebildeten, relativ flachen Gesichtszügen ist die ausschließliche Verwendung des Meißels als ein Hinweis auf den Entstehungsort zu werten. An den Bildnissen des Marc Aurel in Paris, das wahrscheinlich aus Probalinthos bei Marathon stammt, (6) und demjenigen in Kerkyra/Korfu (7) fällt ebenfalls das Fehlen der Bohrarbeit im Haar auf. Wegner sieht hierin einen sicheren Beweis für griechische Arbeit. (8) Diese technischen Indizien sichern auch für dieses Porträt eine Entstehung in Griechenland.

Anmerkungen:

- 1) z.B. Rom, Thermenmuseum Nr. 726; Wegner, Antoninen, Taf. 20
- 2) z.B. Rom, Thermenmuseum Nr. 718; Wegner, Antoninen, Taf. 3
- 3) z.B. Rom, Museo del Palatino; Wegner, Antoninen, Taf. 8, S. 142. Wahrscheinlich auf Grund der Technik von einem griechischen Bildhauer.
- 3a) Hekler, Die Antike, 14, 1940, S. 115 f; Felletij Maj, Kat. Term. Text zu Nr. 226
- 4) Wegner, Antoninen, S. 80
- 5) Athen, NM 405, Inv. 355; E. Lattanzi, Nr. 11, S. 44/5; Graindor, BCH 1915, Nr. 32, S. 376, Taf. 25
- 6) Nr. 1161, Wegner, Antoninen, Taf. 30, S. 185
- 7) Wegner, Antoninen, Taf. 31a-b, S. 177
- 8) Wegner, Antoninen, im Text zum Kopf Kerkyra, S. 177, s.a. S. 95/6

Nase und Mund ergänzt; die angrenzenden Wangenpartien verschmiert; vom Hals ist nur vorn und an den Seiten ein Stück erhalten; 1. Schläfenseite einschließlich des Ohrs ergänzt. Dunkle Streifen im sonst hellen Marmor; H. 21 cm

Die Dargestellte trägt die Haare in der Stirnmitte gescheitelt und in leichten Wellen zu den Ohren gezogen. Vor den Ohren hat sich je eine kleine Locke aus dem Verband gelöst. Vom Hinterkopf her ist das Haar in einem fünffach übereinander gelegten Zopfnest um den Kopf geschlungen. Unter der glatten, dreieckig begrenzten Stirn schwingen die plastisch angegebenen Brauen in flachem und weitem Bogen. Die breiten, hängenden Oberlider sind vom Orbital durch eine eingetiefte Meißelspur getrennt. Die Augen sind durch einen großen Kreisbogen der Iris und eine hakenförmige Pupillenangabe gezeichnet. Die schwach gebogenen Unterlider gehen in einer leichten Einziehung in die glatten Wangen über. Die Kinngrube ist kräftig markiert.

Arndt ¹⁾ bemerkt zu diesem Werk, es sei gut gearbeitet aber schlecht erhalten. Er setzt seine Entstehung in der zweiten Hälfte des 2. J.n. an. Traversari ²⁾ zieht dieses Porträt einer jungen Frau als Vergleich zur Katalognr. 53 heran, zusammen mit einem Stück der Slg. Lord Melchett ³⁾ und einem Kopf in Kairo. ⁴⁾ Er tritt für ein Datum in antoninischer Zeit ein. Dagegen bildet T. Uschakoff ⁵⁾ Nr. 37 im Vergleich mit einem Bildnis in Leningrad aus dem 4. Jh.n. ab. Dem folgt Felletti Maj, ⁶⁾ wenn sie Nr. 37 unter die Frauenporträts des 4. Jh.n. einreicht. Gegen diese späte Datierung nimmt v. Sydow ⁷⁾ Stellung. Für ihn zählt Nr. 37 zu den fälschlich ins 4. Jh. gesetzten Werken. Er führt als nächste Parallele zur tatsächlichen Entstehungszeit das Sabinaporträt in Athen ⁸⁾ an.

Mit v. Sydow möchte ich die recht geringe Qualität dieses Porträts in der Residenz gelten machen. Sie scheint die besonders starre Augenpartie zu bedingen. Die hängenden Oberlider erklären sich aus einem Vergleich mit den Porträts der älteren Faustina. ⁹⁾ Sie sind kein Beweis für eine spät-antike Entstehung. Die sichelförmige Augenzeichnung stellt das Bildnis in Beziehung zu der hadrianischen Frühform der Pupillenangabe. Das Porträt der Plotina im Vatikan ¹⁰⁾ weist eine vergleichbar hängende, schräge Augenzeichnung auf. Wegner nimmt von ihm eine posthume, späthadrianische Entstehung an. Zwar besitzt das Porträt der Sabina in Athen eine ähnliche frühe Augenbohrung und eine vergleichbare Frisur, aber Nr. 37 ist wohl erst in antoninischer Zeit entstanden. Das folgt aus der Lidbildung, dem gleichmäßig ovalen Gesichtsumriß und dem Frisuraufbau. Die Haaranordnung entspricht zwar nicht ganz der von Fastina major getragenen Frisur, ¹¹⁾ sie ist aber als Trachtvariante unter antoninischen Privatporträts vertreten. ¹²⁾ Das von Traversari angeführte Frauenbildnis in Venedig gibt ein sehr qualitätvolles Beispiel hierfür. Das Werk ist ein in antoninischer Zeit, wohl zwischen 140-160, entstandenes Frauenporträt von nur geringer Qualität.

Anmerkungen:

- 1) Text zu EA 1023
- 2) Kat. Venedig, Nr. 53
- 3) Strong, Kat., S. 32, Nr. 26, Taf. 34,5
- 4) Graindor, Bustes et statues-portraits d'Egyte romaine, S. 53 ff., Nr. 14, Taf. 13
- 5) AA 1928, Abb. 4
- 6) Crd'A. 6, 1941, S. 81

- 7) Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts des 4.J.n., 1969, S. 151
- 8) Athen, NM, Nr. 449; Wegner, Hadrian, Taf. 43
- 9) z.B. Rom, Mus. Cap., Imp. 36; Wegner, Hadrian, Taf. 10
- 10) Sala rotonda, 240; Wegner, Hadrian, Taf. 32 l., S. 75, 120
- 11) Wegner, Antoninen, S. 26 ff.; P. Strack III, S. 10
- 12) s.a. Poulsen, PECH, S. 93, Nr. 79

LIVIA MEDULINA CLAUDII SPONSA

Ohne Hals; Nase, Lippen und Kinn ergänzt; 1. Wange mehrfach geflickt; Werkzeugspuren im Untergesicht.

Feinkörniger Marmor, H. 27 cm

Dieser Frauenkopf trägt eine aus drei Teilen bestehende Frisur. Über der Stirnmitte ist das Haar gescheitelt und wird in leichten Wellen über die Ohren nach hinten geführt. Zwei eingedrehte Haarzöpfe halten in zwei Zentimeter Abstand übereinander diesen Frisurenteil fest. Darüber sitzt ein aus mehrfach übereinander gelegten Zöpfen gebildetes Haarnest. Die hohe Stirn ist faltenlos. Die Nasolabial- und die Mundwinkelfalten deuten dennoch auf ein vorgeschrittenes Lebensalter der Dargestellten. Die gestrichelten Brauen spannen sich über weit geöffneten Augen, die breite Lider umgeben. Die vorgewölbten Augäpfel sind mit einer peltaförmigen Bohrung und einer großen Kreisritzung gezeichnet. Die Karunkel ist gesondert ausgebildet. Die unterhalb der Haare hervortretenden Ohrläppchen sind für Ohrringe durchbohrt.

Alte Photos ¹⁾ geben den jetzt ergänzten Mund. Er zeigt eine geschwungene Ober- und eine etwas hängende fleischige Unterlippe, die Einziehung der Kinngrube ist deutlich markiert.

Die besser erhaltenen Partien der Stirn und der vorderen Haare lassen die ursprünglich gute Qualität erkennen.

Arndt ²⁾ spricht dieses Werk als ein Porträt der Faustina major an und stützt sich dabei auf die Haartracht und den Schleier. Wegner ³⁾ dagegen scheidet es aus den gesicherten Porträts dieser Kaiserin aus, obwohl er verwandte Gesichtszüge anerkennt. Haartracht, Mund- und Kinnlinie ⁴⁾ stimmten jedoch nicht mit denen der Kaiserin überein. Wegner ⁵⁾

weist weiter darauf hin, daß die Art der Augenbohrung für ein stadtrömisches Werk in dieser Zeit ungewöhnlich sei.

Durch die Ähnlichkeit in der Anlage der Frisur, den breiten Augenlidern und dem hochovalen Gesichtsumriß liegt eine so starke Angleichung an das Bildnis der Faustina major vor, daß damit die Entstehungszeit dieses Stückes umrissen ist. Der Augenbohrung voll entsprechende Bildungen finden sich an Werken, die im griechischen Raum entstanden sind. Das Hadriansporträt vom Olym^pieion, ⁶⁾ das Bildnis der Faustina minor ⁷⁾ (nicht das der "major") von der Exedra des Herodes Atticus in Olympia und die beiden nicht vollendeten Frauenköpfe von der Athener Agora ⁸⁾ mögen als Beispiele genügen. Die von Diepolder ⁹⁾ angegebene Abarbeitung im Untergesicht stützt sich auf die dort vorhandenen Raspelspuren. Gerade an Porträts aus Griechenland ist aber häufig zu beobachten, daß die Oberfläche nicht ganz geglättet wurde, so bei einigen Kosmetenköpfen, ¹⁰⁾ aber auch dem Bildnis der Faustina minor in Olympia. Die vermeintliche Abarbeitung gibt also einen Hinweis auf den Entstehungsort.

Die Breite des Zopfauflbaus und die beiden gedrehten Stränge stellen eine Abweichung von der Frisur der Kaiserin dar, für die ich keine Parallele finden konnte. Das Privatbildnis in Ince Blundelhall ¹¹⁾ ist ein recht äußerlicher Vergleich, da die Haarstränge dort in eine kompliziertere Frisur einbezogen werden. Da im griechischen Raum bei Herrscherbildnissen Abweichungen vom Typus gelegentlich festzustellen ist, ¹²⁾ könnten diese gestützt durch den Entstehungsort doch ^{für} eine Benennung als Faustina major sprechen. Die physiognomischen Unterschiede lassen aber Raum für Zweifel an dieser Identifikation.

Der Kopf ist so schlecht erhalten, daß rein stilistische Erwägungen nicht vorgenommen werden können. Das Werk wird in den Jahren 140-50 im griechischen Raum entstanden sein.

Anmerkungen:

- 1) EA 1024 und S/50
- 2) Text zu EA 1024 "die Benennung scheint mir ziemlich sicher".
- 3) Wegner, Antoninen, S. 158/9; Poulsen, PECH, S. 91 Anm. 4. Er hält diese Benennung für zweifelhaft.
- 4) Wegner, Antoninen, S. 159
- 5) Athen, NM 249; Wegner, Hadrian, Taf. 26, b, S. 93
- 6) + 7) G. Treu, Olympia III, Taf. 69,5; 68,1; Olyp. Forsch I, Pl. 251. u. 26r. Wegner, Antoninen, S. 216
- 8) E. Harrison, Nr. 33 (Faustina minor), S. 44, Taf. 21 und Nr. 35, S. 46, Taf. 22. Sie datiert beide 145-75.
- 9) Wegner, Antoninen, S. 158,9. Er stützt sich auf Beobachtungen Diepolders.
- 10) Lattanzi, Nr. 21, NM 395. Als frühestes Beispiel unter dem Kosmeten.
- 11) Wegner, Antoninen, S. 156, Kopf aus schwarzem Marmor
- 12) Harrison, S. 45

S/49

NF 6 o.r.

CALPHYRNA TITI UXOR

Hinterkopf glatt abgearbeitet, dort zwei Bohrlöcher; ohne Hals und ohne Nase; r. Kinnhälfte fehlt; l. Ohr und anschließende Schläfe beschädigt; Oberfläche von groben Abarbeitungsspuren überzogen.

Feinkörniger Marmor, H. 22 cm

Die Haare der Dargestellten sind von einem Mittelscheitel aus in gebrannten Wellen zu den Seiten geführt. Die Ohren bleiben frei. Um den Oberkopf ist ein Reif oder eine Haarflechte gelegt. Der weitere Verlauf der Frisur am Oberkopf bleibt unklar. Die Haarbuchten reichen tief in die Stirn. Bandartige Lider umfassen die schmalen Augen mandelförmig, deren Blick eine nierenförmige Bohrung markiert. Die Wangen legen sich straff um Backenknochen und Unterkiefer. Der kleine Mund ist an den Winkeln weich eingebettet.

Die ursprüngliche Oberfläche dieses Werkes ist an keiner Stelle erhalten. Die nicht geglätteten Werkzeugspuren entstellen den Kopf sehr stark. Die tiefen Kerbungen zwischen den einzelnen Haarbuchten kennzeichnen denselben unvollständigen Überarbeitungszustand.

Die Haartracht dieser Frau ist von den Münzbildern der Faustina minor her bekannt als sogn. Stirnschuppenfrisur.¹⁾

Die Münzen wurden im Jahr 147 geprägt. An großplastischen Porträts der Kaiserin ist diese Frisur allerdings nicht belegt. Bei Privatporträts in der Münchner Glyptothek²⁾ und im Kapitolinischen Museum³⁾ ist diese Stirnschuppenfrisur übernommen.

Die Haartracht datiert dieses in seiner antiken Substanz nur noch in Grundzügen vorhandene Werk in die Jahre um 150.

Anmerkungen:

- 1) Wegner, Antoninen, S. 49, Taf. 63c,h; Strack III,
S. 14 ff.
- 2) Furtwängler, Kat. 1910, S. 378-9, Nr. 408
- 3) St. Jones, S. 198,9, Imp. Nr. 39

S/37

SF 7 o.l.

HORESTIL. CALIG. UX. II

Übergang zum Hals gerade erhalten; ohne Nase; der Knoten ergänzt; Oberfläche im Gesicht stark verschliffen; zahlreiche Bestoßungen, besonders an Kinn, l. Wange, l. Stirnhälfte und r. Auge, Haare r. vom Mittelscheitel ganz abgestoßen.

Weibl. Kopf aus feinkörnigem Marmor, H. 23 cm

Die Haare sind von einem Mittelscheitel aus in stark ondulierten Wellen nach beiden Seiten über die Ohren gezogen. Die Ohr läppchen bleiben frei. Der gleichmäßig geschwungene Kontur des Haaransatzes läßt die hohe Stirn gut zur Wirkung kommen. Die Brauen waren kräftig gewölbt, das Lidpolster nimmt einen breiten Raum ein. Es ist durch eine tiefe Rinne von den Oberlidern getrennt. Diese sind sehr breit und hängend gebildet. Sie überschneiden am äußeren Winkel die Unterlider. Die Pupillen haben eine Bohrung ^{und}veinen Irisring angegeben. Die Unterlider biegen sich mit der Wölbung der Augäpfel. Sie sind durch eine Einziehung von den Wangen getrennt. Diese legen sich in gleichmäßigem Verlauf eng an Backenknochen und Unterkiefer an. Ein kleiner Mund mit eingetieften Winkeln und ein kleines, kaum abgegrenztes Kinn sind gerade noch erkennbar.

Der Erhaltungszustand dieses Kopfes ist so schlecht, daß zu seiner Bestimmung ausschließlich die Anlage der Frisur herangezogen werden kann. Die Haare sind modern verdeutlichend überarbeitet worden.

Die sogn. Langsträhnenfrisur ist von Münzbildern Faustina II. seit 155/6 bekannt. Sie trug diese Frisur auch noch nach dem Regierungsantritt Marc Aurels. ¹⁾ Diese auf Münzen häufig so dargestellte Haartracht ist nur von zwei plasti-

schen Bildnissen der Kaiserin her bekannt. Der Kopf einer Statue in Dresden ²⁾, der die Kaiserin als Venus wiedergibt, ist stark überarbeitet. Die Londoner Büste ³⁾ hat erst Wegner als ein Porträt der jüngeren Faustina erkannt.

Die Übereinstimmung in der Frisur - der Zopfknöten im Nacken ist richtig ergänzt - ergibt ein mittelantoninisches Datum für dieses Frauenporträt der Residenz. Die hochgewölbten Brauen, die breiten Oberlider und die etwas durchhängenden Unterlider nähern sich der Physiognomie der Kaiserin ebenfalls an. Die für Faustina II. typischen kleinen Löckchen im Nacken fehlen allerdings. Deswegen und wegen des schlechten Erhaltungszustandes läßt sich die Identifikation mit ihr zwar nicht ausschließen, aber auch nicht sicher erweisen.

Anmerkungen:

- 1) P. Strack, III, S. 15/6 Anm. 1, Typ Td₁, zur Datierung der Frisur, S. 19; der Name Langsträhnenfrisur: Wegner, Antoninen, S. 50, Taf. 63 k, o
- 2) Dresden, Staatl. Skulpturenslg., Nr. 394; Wegner, Antoninen, S. 212, Taf. 37/1, 2
- 3) London, Br. Mus., Nr. 1905; Wegner, Antoninen, S. 214/5.

S/69

EA 1022

SF 12 o.r.

NUMIA GALBA UXOR

Hals 3 cm weit erhalten; Nase bis auf den Ansatz des Rückens ergänzt.

Heller Marmor mit dunklen Streifen, H. 25 cm

Die Dargestellte trägt das Haar durch einen Mittelscheitel geteilt, von dem aus es nach beiden Seiten mit vier dicken Strähnen in den Nacken geführt ist. Dort wird es geflochten und dieser Zopf mehrfach übereinander zu einem Nest geschlungen. Die Stirnpartie bereichern zwei gedrehte Strähnen, die sich überlagernd zu den Ohren geführt werden, diese aber frei lassen. Die Lage der Hauptsträhnen folgen dem Winkel der Stirnhaare. Das Gesicht ist an den Backenknochen am breitesten, doch durch die kräftigen Kinnbacken und die vollen Wangen wird die Masse des Untergesichtes betont. Die Augen bilden in diesen prallen, glatten Flächen eine differenzierte Zone. Die plastisch wiedergegebenen Brauen spannen sich über hohen wenig vorgewölbten Lidpolstern. Die Lider sind breit und deutlich gegen ihre Umgebung abgesetzt. Die Pupille bezeichnet eine herzförmige Bohrung, die der große Kreisbogen der Iris einfaßt. Die Karunkel ist sporenförmig ausgezogen. Die Oberlider überschneiden die Unterlider am äußeren Winkel. Der Ansatz des Nasenrückens bildet einen stumpfen Winkel mit der Stirnlinie. Die vollen, etwas aufgeworfenen Lippen öffnen sich leicht. Den kleinen Mund setzt gleich unter der Unterlippe eine kräftige Einziehung von dem runden Kinn ab.

Die Oberflächenwirkung wird gänzlich von einer modernen Überarbeitung beeinträchtigt, von der Haare und Gesichtsteile betroffen sind.

Frisur und Gesichtszüge der Dargestellten stimmen mit dem

Porträt der Lucilla überein, worauf auch Arndt ¹⁾ schon hinweist. Alle erhaltenen Bildnisse der Lucilla gehen, wie Wegner ²⁾ anhand der großen Ähnlichkeit überzeugend darlegt, auf ein gemeinsames Vorbild zurück. Wegner hält das Porträt Dresden, 388, ³⁾ für das qualitativ beste. Es ist zwar schlecht erhalten, aber nicht so verhärtet wie das Porträt der Residenz. Neben den übrigen Bildnissen in London ⁴⁾ und in Rom ⁵⁾ nennt Wegner auch das hier Behandelte. Auf den frühesten Münzen mit ihrem Bild trägt Lucilla die von den plastischen Werken überlieferte Frisur. ⁶⁾ Im Jahr 164 heiratete sie Lucius Verus und wurde zur Augusta erhoben. 169 starb ihr Mann. In dieser Zeitspanne ist das Bildnis am wahrscheinlichsten entstanden. Das Werk der Residenz gibt den einzigen überlieferten Bildnistyp der Lucilla in einer infolge der Überarbeitung besonders harten Ausführung wieder.

Anmerkungen:

- 1) Arndt, Text zu EA 1022 "Frisur der jüngeren Faustina und ihrer Tochter Lucilla".
- 2) Wegner, Antoninen, S. 251, S. 249-52
- 3) Dresden, Staatl. Skulpturenslg., Nr. 388; Wegner, Antoninen, S. 250, Taf. 47
- 4) Br. M., Smith III, S. 164, Nr. 1912, Taf. 17; Wegner, Antoninen, S. 251
- 5) Rom, Antiquario Comunale, Nr. 6260; Wegner, Antoninen, S. 251; Bull. Comm. 61, 1933, S. 105 f., Abb. 10; Rom, Villa Albani, Kaffeehaus, Nr. 745; Wegner, Antoninen, S. 252
- 6) Wegner, Antoninen, S. 75 u. S. 77, Taf. 65a

R/48

EA 1035 1.

NF 8 u.r.

FULVIUS QUIETUS MACRINI FIL. CAESAR

Ohne Hals; Nase und Ansatzstück zwischen den Brauen ergänzt; waagerechte Riefelung der Oberlippe; Oberfläche sehr glatt; völlig verschleuert und abgearbeitet.

Marmor, H. 24 cm

Die Haare des Dargestellten stehen als kompakte Masse um den Kopf. Sie werden von zahllosen tiefen Bohrlöchern durchdrungen. Nur der Hinterkopf weist mit dem Meißel gearbeitete Buckellocken auf. Die Ohren bleiben von dem bis in den Nacken herabfallendem Haar frei, doch drückt dessen Last sie etwas nach außen. Die Stirn ist durch dem Haaran-satz waagerecht begrenzt. Die Augen liegen in tiefen Höhlen. ¹⁾ Die Oberlider sind breit und hängend gebildet; die Unterlider buchten etwas aus. Eine Einziehung setzt sie von den Backenknochen ab. Das Untergesicht wird von einem Bart umgeben, der mit dicht beieinander liegenden Bohrlöchern durchsetzt ist.

Die außerordentlich schlechte Erhaltung und die grobe Überarbeitung entstellen den Ausdruck.

Arndt²⁾ ließ sich durch den Erhaltungszustand der Oberfläche zu einer Datierung in das 4. Jh. verleiten.

Es handelt sich aber sicherlich um ein antoninisches Porträt, wie Augenbildung und Bohrungen in Haupt- und Barthaa-re anzeigen. Die geschwungenen breiten Oberlider und die ausgebuchteten Unterlider sind den Porträts der antoninischen Kaiser ähnlich gebildet. Die zahlreichen und tiefen Bohrlöcher lassen die Grundsubstanz der ursprünglichen Haaranlage nicht mehr erkennen. Die ausgiebige Benutzung des Bohrers sichert aber die Entstehung dieses Porträts in der zweiten Hälfte des 2. J. Auch eine frühseverische Da-

tierung ließe sich erwägen.

Anmerkungen:

- 1) Die Wiedergabe der erhöhten Iris und der merkwürdigen Pupillenvertiefung gleicht einem Frauenkopf (SF 11 o.r.) der Residenz, der sicher nicht antik ist.
- 2) Arndt, Text zu EA 1035 1.

S/93

EA 1033 1.

SF 16 o.r.

SABINA ADRIANI UXOR

Ohne Hals; Nase und Kinn ergänzt; beide Augenbrauen verletzt; Schläfen- und Oberkopfhaare verschliffen; beide Ohren bestoßen.

Marmor, H. 19 cm

Die Haare der Dargestellten sind aus der Stirn gekämmt und vom Nacken her hochgenommen. Sie werden am Wirbel in einem Knoten zusammengefaßt. Über der Stirn liegen vier Haarwülste, die nach Art der "Melonenfrisur" voneinander geteilt sind. An den Schläfen folgen je drei weitere Unterteilungen, die jedoch weiter auseinandertreten. Das Haar hängt der Schwerkraft folgend, weich über den Rand dieser Scheitelungen, die ihrerseits im leichten Bogen zum Knoten geführt werden. Vor den frei bleibenden Ohren ist je eine kleine Strähne heraus gekämmt. Die hohe Stirn zeigt einen gleichmäßig gebogenen Haaransatz. Sie ist durch eine leichte Einziehung von den Graten der Brauen abgesetzt. Die plastischen Brauen sind mit dünnen eingeritzten Haaren besetzt. Das Lidpolster wölbt sich etwas vor. Eine tiefe Rinne trennt es von den breiten, vorstehenden Oberlidern. Auch die Unterlider sind vorgewölbt. Sie verlaufen jedoch fast waagerecht. Die Karunkel ist zu einer Spitze ausgezogen. Die Pupille ist als Bohrung mit einem Glanzlichtsporn wiedergegeben. Sie wird von einem eingeritzten Irisring halbkreisförmig eingefast. Der Nasenansatz ist gerade. Die Wangen laufen schmal auf das kleine Kinn zu. Der kleine Mund hat volle geschwungene Lippen, die gegenüber den Wangen etwas vorspringen. Die Einziehung der Kinngrube liegt dicht unter der Unterlippe.

Der Ausdruck dieses sehr jungen Mädchen - sie ist fast noch ein Kind - wird von dem schmalen Untergesicht bestimmt. Der

Abstand von der Nase zum Kinn ist geringer als die Nasenlänge. Diese mißt wieder weniger als die Stirnhöhe. Stirn- und Augenpartie sind also vergleichsweise groß und porträtbestimmend. Die schön geschwungenen Brauen harmonisieren mit der Linie des Haaransatzes. Die Augenpartie strahlt Klarheit und Ruhe aus, während der Mund lebensvoller wirkt.

Dies junge Mädchen trägt eine Variation der Melonenfrisur, die in ihrer Grundform mit verschiedenen Abwandlungen seit antoninischer Zeit Mode dieser Altersstufe war.¹⁾ Die vorliegende, weniger streng wirkende Variante ist mir von keinem anderen Porträt bekannt.

Während Arndt²⁾ nur von einer mäßigen, glatten Arbeit des 3.J. spricht, erwähnt Buchholz³⁾ das Porträt unter den Bildnissen der Plautilla. Saletti⁴⁾ lehnt diese Benennung ab wegen der abgeänderten Melonenfrisur. Auch Wiggers⁵⁾ wendet sich gegen die Deutung und vermutet der Augenbohrung wegen eher eine Entstehung am Ende des 2.J. Fr. Poulsen nennt es ein Bildnis des frühen 3.Jh.⁶⁾

Die im Verhältnis zum Augapfel kleine Pupillenbohrung zeigt eine große Ähnlichkeit mit derjenigen der Crispina im Thermuseum,⁷⁾ auch die Ausbildung der lastend herabhängenden breiten Oberlider findet Entsprechungen an antoninischen Frauenporträts, ebenso wie die zurückhaltende Wiedergabe der Brauenhaare.⁸⁾ Gerade im Vergleich mit dem sehr qualitätvollen Crispinabildnis wird jedoch die abweichende Oberflächenbehandlung bei dem Porträt der Residenz deutlich. Die volleren Wangen der Crispina zeigen eine weich modellierte Oberfläche, die in erstaunlichem Maße die Illusion einer zarten Haut vermitteln. Die Ausgewogenheit der Gesichtsteile verbindet beide Stücke wieder miteinander.

Stellt man das Mädchenporträt der Residenz neben das Bildnis der Plautilla im Vatikan,⁹⁾ so zeigt sich ein ähnliches Vorherrschen von sphärisch glatten Flächen. Weitere Gemeinsamkeiten ergeben sich allerdings nicht.

Im Gegensatz zu dem sehr schlecht erhaltenen Haar ist die Gesichtsoberfläche dieses Werkes auch in kleinen Einzelheiten von deutlicher Prägnanz. Das läßt auf eine moderne Glättung im Gesicht schließen. Der scharfe Grat der Brauen und die vorspringenden, aber in den Winkeln nicht eingetieften Lippen sind ebenso zu erklären.

Die formale Ähnlichkeit mit dem Bildnis der Plautilla trifft also nur den veränderten Zustand. Einen sicheren Anhaltspunkt zur Bestimmung kann nur die besondere Angabe der Augensterne bieten. Der oben gezogene Vergleich mit dem Bildnis der Crispina sichert für dieses Mädchenporträt am ehesten einen Platz in den Jahren zwischen 180 und 200.

Anmerkungen:

- 1) Wegner, Antoninen, zu Jugendfrisuren der Lucilla und Crispina, S. 77. Die frühesten Prägungen der Faustina, Taf. 63a,b,g zeigen das Haar in Melonenform.
- 2) Arndt, Text zu EA 1023f.
- 3) K. Buchholz, Die Bildnisse der severischen Kaiserinnen, Diss. Frankfurt 1962, S. 44 Anm. 137; S. 153
- 4) C. Saletti, Ritratti Severiani, Roma 1967, S. 34 unter Nr. 8 u. Anm. 16
- 5) Wiggers-Wegner, S. 124
- 6) PECH, Nr. 104 Anm. 1
- 7) Felletti Maj, Nr. 243
- 8) Wegner, Antoninen, Bildnisse der jüngeren Faustina, Taf. 34-39
- 9) Sala dei Busti Nr. 300; Wiggers-Wegner, Taf. 29 u.

U/10

SF 10-11

Riß von der l. Schläfenseite zum l. Ohr; Hinterkopf etwas verlängert und im Nacken bis in Augenhöhe abgeschlagen; r. Braue verletzt; Nasenspitze, ein Teil der Oberlippe und Kinn ergänzt; l. Braue und Augen bestoßen; ohne Hals. Braunfleckiger Marmor, H. 16 cm

Der Dargestellte trägt dünne vom Wirbel aus vorgelegte Haarsträhnen, die über der Stirnmitte auseinanderfallen und nach beiden Seiten gestrichen sind. Das linke Ohr sitzt tiefer an als das rechte; beide sind nicht hinterarbeitet. Die Augen liegen in tiefen Höhlen. Die bandartigen schweren Lider springen gegenüber den Augäpfeln stark vor. Die Pupille ist durch eine nierenförmige Bohrung dicht unter den Oberlidern wiedergegeben, sie wird von einem eingeritzten Irisring eingefasst. Die Wangen werden im unteren Teil etwas voller. Der kleine Mund ist am rechten Winkel weich eingebettet.

Dieses sehr schlecht erhaltene Porträt stammt von einem Relief, wie die Rückseite zeigt. Das größer gebildete linke Auge und das tiefer sitzende linke Ohr sprechen für eine ursprüngliche Wendung des Kopfes in diese Richtung.

Der dargestellte Junge wird wohl kaum älter als vier Jahre sein. Die tief liegenden Augen geben dem Gesicht eine Schwere die dem Alter zu widersprechen scheint. Der traurige Ausdruck ist deutlich in der Augenpartie zentriert.

Diese Frisur findet sich an Kinderbildnissen sehr häufig und bietet daher keinen ausreichenden Hinweis auf die Entstehungszeit des Werkes. Der schlechte Erhaltungszustand und die geringe Qualität erlauben auch ein stilistisches Vorgehen nicht. Nach der Art der Augenbohrung und den stark aus ihrer Umgebung abgehobenen Lidern ist dieses Kinderpor-

trät in der zweiten Hälfte des 2.Jh. entstanden.

Anmerkungen:

- 1) Gercke, Kinderbildnisse, S. 184 ff.
- 2) vergleichbare Kinderbildnisse dieser Zeit: Thermenmuseum, Nr. 202; Berlin, R 66, Taf. 70; Kopenhagen, Nr. Inv. 2641, Billedtav. 14 neue Folge; Darmstadt, Landesmus. in: Römer am Rhein, S. 196, Taf. 52, 3, C 2

S/89

EA 1034 1.

SF 15 u.m.

M. CAELIUS BALBINUS IMP. CAESAR

Nase und Lippen ergänzt; Hals nur am Ansatz erhalten.

Marmor, H. 27 cm

Die Haare des Dargestellten stehen in kurzen stark gekrausten Locken um den Kopf. In den vorderen Partien sind sie durch zahlreiche Bohrungen zu kleinen Elementen aufgeteilt. Der Hinterkopf besitzt nur mit dem Meißel gearbeitete runde Buckellocken, welche die Ohren freilassen. Die Haarmasse steht breit um die Schläfen und bildet in der Mitte einen Bausch, der tief in die Stirn fällt. Die Stirn durchquert eine tiefe, waagerechte Falte, zu der über den Brauen ebenso tiefe Bogenfurchen und steile senkrechte Falten über der Nasenwurzel aufsteigen. Zusätzlich legt sich quer über die Nasenwurzel eine tiefe Furche. Die plastisch angegebenen Brauen wirken durch dies Faltensystem zusammengezogen. Die Augen liegen tief unter den Brauen, klar von der Orbitalzone getrennt, welcher außen von den dort höher hinaufschwingenden Brauen breiter Raum gelassen wird. Die Augen zeigen eine Doppelbohrung mit einem Glanzlichtsporn, die von dem Dreiviertelkreis der Iris umschlossen sind. Die Lider sind bandartig gebildet; der Bogen der Unterlider erreicht seinen tiefsten Punkt nahe den Außenwinkeln. Den Übergang zu den Wangen markiert eine Einziehung vor den hochsitzenden Backenknochen. Die plastisch tief eingesenkten Nasenlippenfalten laufen parallel zu schwächer ausgebildeten Falten, die vom inneren Augenwinkel ausgehen. Der schmallippige Mund hat hängende Winkel. Das Untergesicht wird von einem kurzen Bart umgeben, dessen erhabenen und kleinen Locken ausschließlich mit dem Meißel bearbeitet wurden. Die Neigung und Wendung des Kopfes zu seiner Linken ist durch den

erhaltenen Hals gesichert. Die Gesichtsoberfläche überziehen schräge Spitzseisen Spuren.

Den Ausdruck bestimmen die starken Faltenzüge. Das kleinteilige aufgebohrte Haar wirkt durch die starke Gliederung der Oberfläche unruhig. Auch das Relief der Stirn steigert den Ausdruck. Stilistische und mimische Mittel unterstützen sich gegenseitig zu einer ausdruckstarken Arbeit.

Arndt ¹⁾ spricht von dem Porträt eines Unbekannten aus der Zeit des Septimius Severus. Hekler ²⁾ schlug die Benennung als Junius Rusticus vor, gestützt auf den Vergleich mit einer Inschrifttherme, die ein Stich bei Bellori, Imagines, ³⁾ überliefert. Studniczkas Versuch in einer kleinen Bronzestatue aus Wels denselben Mann wie in dem Residenzporträt wiederzufinden war damit hinfällig geworden. ⁴⁾

Leider hat die Identifikation dieses Porträts in der Residenz mit dem inschriftlich genannten Junius Rusticus bei vielen Forschern Anklang gefunden. Hiermit war eine falsche Datierung in die Zeit des Marc Aurel verbunden, der "Junius Rusticus" diente als Fixpunkt in der Chronologie der Philosophenbildnisse. Hülsen hatte aber schon 1902 ⁵⁾ die Herminenschrift einwandfrei als eine Fälschung erwiesen, was schon Henzen im Bull. d. I. 1863, S. 39 erwogen hatte. Zu den überzeugenden grammatischen und epigraphischen Einwänden führt Hülsen noch die Unmöglichkeit zweier Gentilizia ohne Cognomen an. ⁶⁾

Ohne diese Festlegung in die Zeit des Marc Aurel wird der Blick frei für die stilistischen Merkmale dieses Bildnis eines unbekannten Mannes. Die groben Stirnfalten sind hart eingesenkt, die Brauenfalten verlaufen symmetrisch. Die sich zwischen ihnen aufwölbenden Partien sind sehr fest modelliert. Dasselbe läßt sich an den Nasenlippenfalten beobachten. Ihr steiler Verlauf, der von den senkrechten Stirnfalten aufgenommen wird, akzentuiert die Augen- und Stirn-

partie. Diesen Diagonalen sind die Waagerechten der Stirnfalten, der Furchen über der Nasenwurzel und des Mundes gegenüber gestellt. Die Gesichtszüge werden von diesen systematisierten Falten bestimmt. Das Knochengerüst spielt eine untergeordnete Rolle. Jedes Teil ist bestimmt umrissen und fest modelliert, es gibt keine weichen fließenden Übergänge. Die Haare werden von tief eindringenden Bohrungen in einzelne Strähnen von deutlich betonter Körperlichkeit gegliedert. Dies ist um so bemerkenswerter, als die Unterteilung in kleinste Elemente aufs Äußerste vorgetrieben ist.

Dieses besondere Verhältnis von positiven zu negativen Formen im Haar zeigen anscheinend nur Werke, die in Griechenland gearbeitet wurden. Schon am Bildnis des Marc Aurel in Athen NM 572 ⁷⁾ sind die schattenden Vertiefungen die der Bohrer in die Oberfläche getrieben hat, als künstlerisches Mittel zur Betonung der Plastizität der erhabenen Lockenteile verwendet. Nicht die Auflösung der Oberfläche in eine durch das Spiel von Licht und Schatten bestimmte, taktil nicht mehr erfahrbare Partie, sondern die Betonung der plastisch erfaßten Einzellocke ist das Anliegen der griechischen Bildhauer gewesen. Dieselbe Grundauffassung zeigt auch das Haar von Nr. 45. Die Bohrungen sind kleiner, die Abwechslung von erhabenen und vertieften Teilen zahlreicher geworden. Das gleiche Phänomen läßt sich bei dem Bildnis des Kosmeten Athen NM 408, beobachten ⁸⁾ wenn hier auch die Haare durch den Kopfumriß zu einer kompakten Masse zusammengehalten werden. Noch kleinteiliger ist die Auflösung der Haarelemente bei verstärkter Betonung des Umrisses bei dem Kopf der Residenz, Nr. 52. Durch das größere Haarvolumen und den nicht vom Schädel bestimmten Kopfumriß gibt sich Nr. 45 als früher entstanden zu erkennen. Die Anlage des Unterlippenbartes und die erhaltenen Schnurrbartenden zeigen eine von Septimius Severus getragenen Mode, wenn der Bart auch kürzer gehalten ist als bei diesem Kaiser. ⁹⁾ In

dieser Tracht und der Haarbehandlung steht Nr. 45 dem Bildnis des Kosmeten Athen NM 389¹⁰⁾ sehr nahe, was schon Latanzi hervorhob. Die dünnen Spitzeisenschläge im Gesicht und stilistische Parallelen stellen auch dieses Porträt in den griechischen Raum.

Bei dem Versuch, das Entstehungsdatum dieses Porträts zu bestimmen, ist eine Sonderentwicklung des Ostens, die zu der abweichenden Bohreranwendung hinzukäme nicht anzunehmen. Die harten, scharf abgesetzten und systematisierten Züge weisen auf ein Datum in nach-antoninischen Zeit. Die Auflösung der Haare setzt die Bildnisse des Commodus schon voraus.¹¹⁾ Die expressiv gesteigerten Gesichtszüge stehen in der Tradition der Philosophenbildnisse. Sie sind in dieser vereinheitlichten Form kaum vor der Jahrhundertwende anzunehmen. Das Entstehungsdatum dieses sehr ausdrucksvollen Porträts liegt am ehesten kurz nach 200 n.

Anmerkungen:

- 1) Arndt, Text zu EA 1034
- 2) A. Hekler, AA 53, 1938, Sp. 234-41, Abb. 9-11 und ders., Die Antike 1940, 16, S. 118, Abb. 1, 2
- 3) Giovanni Pietro Bellori, Veterum illustrium Philosophorum, Poetarum, Rhetorum et Oratorum imagines, Roma 1685. Aus der Bibliothek des Fulvius Orsini, lautet der Standort.
- 4) F. Studniczka, Leipziger Winkelmannsfeier 1925. H. Sitata, ŪJH 14, 1911, S. 121 f, Abb. 120, 1, 2, 3, 5 Taf. III, IV
- 5) Ch. Hülsen, RM 17, 1902 S. 317-21; Gegen die gängige Benennung wenden sich Schefold, Bildnisse S. 223 Anm. zu 180, 4 und Jucker, Blätterkelch, S. 59
- 6) RE s. v. Junius Nr. 146
- 7) Wegner, Antoninen, Taf. 31 c, d

- 8) Graindor, Nr. 14; Lattanzi, Nr. 15
- 9) McCann, Sept. Sev. und Soechting, Sept. Sev.
- 10) Graindor, Nr. 13, Lattanzi, Nr. 14
- 11) Wegner, Antoninen, Taf. 55; Vatikan, Sala dei Busti
Nr. 287

M.AURELIUS MAXIMIANUS IMP.CAESAR

Ohne Hals, Nase und anschließende Wangenpartien; r. Auge, Oberlippe und Kinnspitze ergänzt oder doch durch einen Überzug unkenntlich. Von der r. Schläfenlocke bis zum Barttrand und links von der Höhe des äußeren Augenwinkels bildet sich vor dem Haarrand eine Einkehlung. Hier hat eine Überarbeitung Wangensubstanz weggenommen. Haaroberfläche, Stirn und Brauen sind völlig verschliffen. Die Art der Brauenwiedergabe ist unkenntlich.

Marmor, H. 30 cm

Die vollen Haare des Dargestellten fallen als kaum gegliederte Masse bis weit in den Nacken. Die vordere Partie durchziehen tiefe Bohrrinnen, die den Haarsträhnenverlauf betonen. Etwas rechts von der Stirnmitte fallen die Locken wirbelartig auseinander. An der rechten Schläfe senkt sich eine gekrümmte Strähne in die Stirn. Über der Nasenwurzel steigen zwei leicht gebogene Falten auf. Die durch eine flache Kerbe vom Orbital getrennten Oberlider überschneiden die Unterlider. Beide Lider sind kräftig gebogen; die Kaunkel ist durch ein kleines Bohrloch bezeichnet. Das Untergesicht umgibt ein breiter, bis auf den Hals reichender Bart. Er besteht aus kleinen Haarlocken, die besonders an den Seiten durch kurze Bohrungen unterteilt sind. Zur wenig vorspringenden Unterlippe wächst eine Fliege hinauf.

Das Untergesicht wirkt sehr gedrückt im Gegensatz zu den großen Flächen von Stirn und Wangen. Dies gibt dem Gesicht einen schwächlichen Ausdruck. Die großen Augen sind auch ohne eine plastische Pupillenangabe im Gefüge des Gesichtes deutlich betont.

Wie aus dem Erhaltungszustand hervorgeht ist dieses Werk

bis zur Unkenntlichkeit entstellt. An seiner antiken Entstehung kann jedoch vor dem Original kein Zweifel sein.

Arndt ¹⁾ sieht einen Nichtrömer dargestellt, dessen Entstehung er an das Ende des 2. Jh. setzt. Graindor ²⁾ erwähnt dies Werk im Zusammenhang mit den Kosmeten Nr. 12 und Nr. 13. Die Abbildung dieses Kopfes in den EA und die Angaben des Textes schildern einen wesentlich besseren Erhaltungszustand. Doch in der jetzigen Verfassung ist eine stilistische Beurteilung der Oberfläche ausgeschlossen. Zur Feststellung der Entstehungszeit können nur die Haar- und Barttracht dienen. In den langen kaum geordneten Haare, die häufig dazu führen, die Dargestellten als Barbaren zu bezeichnen, hat Fittschen das charakterisierende Merkmal einer römischen Porträtgruppe erkannt, ³⁾ die aus Analogien zu den Bildnissen des jungen Caracalla und Geta der mittelseverischen Zeit zuzuweisen ist. Bei Nr. 46 dringen nur in der vorderen Haarpartie untereinander nicht verbundene Bohrrinnen in die ansonsten kaum gegliederte Lockenmasse ein. Die über der Stirn wirbelartig getrennten Haare, die in die Stirn fallende Strähne und der tief hinabwachsende Bart verbinden dies Werk mit den von Fittschen zusammengestellten Stücken. ⁴⁾ Die bei Nr. 46 sehr stark ausgeprägte Zusammenfassung der Haare ist durch den schlechten Erhaltungszustand bedingt. Es verbietet sich, hieraus stilistische Folgerungen zu ziehen. Der mit dem Bohrer kleinteilig untergliederte Bart findet in den erwähnten Vergleichsstücken keine Entsprechung. Bohrspuren in dem zu kleinen Löckchen aufgedrehten Bart zeigt aber ein Werk der erwähnten Gruppe in Florenz. ⁵⁾

Die grobe Handhabung des Bohrers im Haar kennzeichnet die geringe Qualität dieses Werkes in der Residenz. Dessen Anwendung im Bart zeigt ein gewisses Weiterleben antoninischer Formtradition. Eine genauere Datierung läßt sich hierauf allerdings nicht aufbauen. Das Entstehungsdatum

dieses Porträts dürfte zwischen 195 und 220 liegen.

Das Fehlen der Augenbohrung ist ohne Kenntnis eines gesicherten Fundortes nicht zu erklären. Die geschwungenen Bögen der Lider und die gesondert, durch ein kleines Bohrloch gebildete Karunkel finden sich ganz ähnlich gestaltet an einigen Bildnissen des Septimius Severus z.B. Kop. 723; an dem Porträt des Kaisers aus Thessaloniki ⁶⁾ auch ohne Augenbohrung. Mit dem Stil der in dieser Zeit entstandenen Kosmetenbildnissen ⁷⁾ verbindet Nr. 46 zumindest in seinem heutigen Erhaltungszustand nichts. Graindors Vermutung seiner Entstehung in Griechenland kann ich daher nicht bestätigen.

Anmerkungen:

- 1) Arndt, Text zu EA 1030
- 2) BCH 1915, S. 332 f. zu Nr. 12 Anm. 5 und S. 337 zu Nr. 13 Anm. 2. Er datiert Nr. 46 nicht später als Ende 2. Jh.
- 3) K. Fittschen, JdI 86, 1971, S. 236 ff.
- 4) Kopenhagen, Nr. 760; Dresden, Skulpt. Slg., Fittschen s. o. S. 241, Abb. 35, 36; Boston, Mus. Fine Arts Nr. 88349, Fittschen s.o. S. 241, Abb. 37, 38
- 5) Kat. Mansuelli, Nr. 125
- 6) A. Rüsç, JdI 84, 1969, 122, P 24, Abb. 20, 21. McCann, Sept. Sev. AppIIy S. 190 Taf. 94; D. Soechting, Sept. Sev. S. 145, Nr. 22
- 7) Lattanzi, Nr. 18, 19, 23 und die weiteren richtig in diese Zeit datierten Kosmeten.

L.VIBIUS VOLUSIANUS VIBII GALLI FIL. IMP.

Hals bis zu den Schlüsselbeinen erhalten; r. Ohr verschliffen; sonst bis auf leichte Bestoßungen intakt.

Marmor, H. 24 cm

Die Haare des Dargestellten fallen vom Wirbel als dicke kaum in Strähnen gegliederte Masse nach allen Seiten. Etwas rechts von der Mitte sind die tief in die Stirn reichende Haarspitzen geteilt und zu beiden Seiten gestrichen. Den Hinterkopf bedecken glatt in den Nacken herunterhängende Haare, welche die Ohren bis auf den oberen Rand frei lassen. Das r. Ohr ist nur ganz grob angedeutet; am linken ist der äußere Rand der Muschel durch einen flachen Bohrgang wiedergegeben. Die scharfen waagerechten Brauen biegen aus-
sen unvermittelt, der Tiefe des Kopfes folgend, um. Dünne Ritzungen bezeichnen das Brauenhaar. Die ebenfalls sehr scharfgratig gebildeten Oberlider sind stark gebogen, breit und ein wenig hängend. Die Trennung vom Lidpolster ist scharf. Die Unterlider erreichen den tiefsten Punkt ihres Bogens vor den Außenwinkeln. Auch sie sind als breite Bänder deutlich von der Umgebung getrennt. Die Pupille ist durch eine Doppelbohrung mit Glanzlichtsporn wiedergegeben, die von einem geritzten Irisring eingefasst ist. Der Blick geht nach links. Nach einem geraden Ansatz biegt sich die Nase leicht nach unten. Die schmalen Wangen sind nur wenig durch die vom inneren Augenwinkel ausgehenden Falteneintiefungen gegliedert. Auf der Oberlippe wächst ein dünner Schnurrbart. Die geöffneten Lippen sind ähnlich scharf abgegrenzt wie die Lider. Zwischen ihnen wird die obere Zahnreihe sichtbar. Der kleine Mund zeigt eingetiefte und etwas nach unten hängende Winkel. Das schmal zusammenlaufende Unter-
gesicht umgibt ein Bart, dessen Ansatz parallele und dünne

Meißelritzungen markieren. Wie im Profil sichtbar wird, ist er von unten durch kurze Bohrgänge aufgelockert.

Der kaum ausgeführte Hinterkopf und die grobe Strähneneinteilung der Vorderseite sowie die schlechte Erhaltung der Kopfoberfläche stehen im Gegensatz zu metallisch scharf geschnittenen Einzelteilen im Gesicht.

Arndt ¹⁾ glaubte, daß derselbe Mann vom Ende des 2. Jh. in einem Porträt im Vatikan dargestellt sei. In dessen Katalogbeschreibung nennt Amelung Nr. 47 technisch und physiognomisch verwandt. Graindor ²⁾ erwähnt Nr. 47 als eines der Werke der Residenz, die vermutlich aus Griechenland stammen.

Das Porträt im Vatikan ist sehr schlecht erhalten. Außer der Frisur sind nur die Wangen vergleichbar und diese sprechen wegen ihrer größeren Fülligkeit gegen Arndts Identifikationsversuch.

Zweifel an der Echtheit sind wohl auf die Überarbeitung im Gesicht zurückzuführen, die zugleich die Schärfe der Brauen, Lider und Lippen erklärt. Den dümmlichen Ausdruck vermittelt der geöffnete Mund, wie besonders die Profilansicht verdeutlicht. Der lange Hals mit dem weiten, bis zu den Schlüsselbeinen reichenden Körperausschnitt und mit der auch im Nacken glatten Oberfläche sowie die im Mund erscheinende Zahnreihe könnten ebenfalls gegen eine antike Arbeit sprechen. Da sich jedoch alle übrigen Eigenarten dieses Werkes in eine bestimmte Epoche der Porträtentwicklung einfügen, glaube ich doch an einer antiken Entstehung festhalten zu dürfen.

Dieses Werk gehört zu einer Porträtgruppe, die Pittschen ³⁾ mit überzeugenden Gründen in mittelseverische Zeit datiert hat. Die vom Wirbel nach vorn fallenden und über der Stirnmitte nachlässig auseinander gestrichenen Haare kehren ausser bei dem oben erwähnten Werk im Vatikan u.a. bei einem Männerkopf in Toulouse ⁴⁾ und dem Porträt eines jungen Man-

nes in Rom wieder. ⁵⁾ Beide Vergleichsstücke sind unter nur geringer Verwendung des Bohrers im Stirnhaar gearbeitet. Dieses Werkzeug ist im Haar von Nr. 47 gar nicht benutzt worden, vielmehr hat hier ausschließlich der Meißel eine scharfkantige Strähnenunterteilung bewirkt. Die Grenze der Überarbeitung ist in der linken Profilansicht deutlich in der Verlängerung des Bartansatzes auszumachen. Im Bart ist jedoch der laufende Bohrer angewendet worden. Verwandte Bohrspuren zeigt ein Kopf dieser Gruppe in Florenz. ⁶⁾ Hier ist der Bart aber zu den typischen kleinen Flocken aufgedreht, während er bei Nr. 47 strähniger ist und in seiner etwas größeren Länge ein wenig über den Kieferkontur hinausragt. Für die Art der Pupillenangabe, die besonders links deutlich aus zwei nebeneinander gesetzten Bohrlöchern besteht, bietet der schöne Kopf im Frankfurter Liebighaus ⁷⁾ einen guten Vergleich. Dieses Werk zeigt auch die stark nach links verschobenen Pupillen und die deutlich abgegrenzten Augenlider. An seiner Zugehörigkeit zu der erwähnten Gruppe Fittschens dürfte kein Zweifel mehr herrschen. Innerhalb der aus dieser Gruppenzugehörigkeit resultierenden Datierung könnten der glatt gesträhte Bart und das Volumen der Haare für einen frühen Ansatz sprechen.

Es handelt sich bei diesem Werk um ein Porträt das um oder bald nach 200 entstanden ist. Die Gesichtsoberfläche ist so stark überarbeitet, daß Zweifel an seiner Echtheit nicht ganz ausgeräumt werden können.

Anmerkungen:

- 1) Arndt, Text zu EA 1018; Amelung, Braccio Nuovo, S. 83, 84, Nr. 63, Taf. 10
- 2) Graindor, BCH 1915, S. 286, Anm. 2
- 3) K. Fittschen, RM 1970, S. 132 ff. und JdI 1971, S. 214 ff.

- 4) Esperandieu II, Nr. 980, S. 78; Fittschen, JdI 1971, Abb. 31, 2
- 5) St. Jones, Mus. Cap., S. 187, Nr. 3, Taf. 46; Fittschen, JdI 1971, Abb. 25, 6
- 6) Mansuelli, Nr. 125; Fittschen, JdI 1971, Abb. 29, 30
- 7) Fr. Poulsen, Berytus IV, 1937, Taf. 20; Fr. Poulsen, BCH 1928, Taf. 17, 8

M.AELIUS AURELIUS COMODUS IMP.CAESAR

L. Schläfenhaare ergänzt; beide Brauen geflickt; Nasenspitze angesetzt; Oberlippe in der Mitte geflickt und Flicker an der l. Wange; Oberfläche grau überstrichen.
Marmor, H. 27 cm

Der Dargestellte trägt kurz geschnittene Haare, die sich stark gelockt zu Buckeln aufwölben. Sie umstehen den Kopf ohne erkennbare Ordnung. Vorne sind sie stärker bewegt und unterteilt, wobei mit dem Meißel eine Binnengliederung der Strähnen markiert ist. Der Hinterkopf ist zusammenfassender behandelt. Über der Stirn liegt nahe dem Haaransatz eine kurze, scharf eingeschnittene Falte. Der Haaransatz und die gerade Brauenführung geben der Stirn eine eckige Form. Das Lidpolster senkt sich ein wenig über die scharfe Trennungslinie zum Oberlid. Die Oberlider sind kräftig gewölbt, die Unterlider nur leicht nach unten durchgebogen. Sie stehen etwas nach außen vor. Die Pupille ist durch eine Doppelbohrung mit einem feinen Glanzlichtsporn wiedergegeben. Sie wird von einem weiten eingeritzten Irisring eingefasst. Die glatten schmalen Wangen begrenzt ein kurzer Bart, der sich - für die Vorderansicht fast unsichtbar - unter dem Kinn eng anschmiegt. Der erhaltene Winkel der Oberlippe läßt keinen Schnurrbart erkennen. Die volle Unterlippe springt vor. Die weichen Mundwinkel sind eingesenkt, und das runde Kinn trennt eine hochsitzende Grube vom Mund.

Bei der Wiedergabe von Haupt- und Barthaar ist nur der Meißel verwendet worden. Der Ausdruck wird durch die Augen mit dem großen Irisring und die weiche Mundpartie bestimmt.

Arndt ¹⁾ sieht in diesem Porträt eine gute Arbeit antoninischer Zeit. Graindor ²⁾ dagegen datiert es gallienisch und

vermutet seine Entstehung in Griechenland.

Der Vergleich mit dem antoninischen Bildnis eines jungen Mannes in Berlin, R 74, ³⁾ der in Haartracht und Physiognomie ähnlich ist, zeigt vor allem einen verwandten Ausdruck. Trotz der Jugend der Dargestellten wirken die Züge etwas melancholisch. Deswegen rückt Blümel das Berliner Bildnis in die Nähe der Antinousporträts und datiert es bald nach 150. In der Form der Augenbohrung mit dem Glanzlichtsporn und der ausgezogenen Karunkel und durch seine scharfe Stirnfalte unterscheidet sich ~~das~~ Nr. 48 aber von R 74. Die einzelnen Haarbüschel des Berliner Kopfes sind mit dem Bohrer in kleinere und schärfer getrennte Elemente unterteilt; die Übergänge der Gesichtsteile sind weicher und fließender erfaßt. In der Modellierung der Oberfläche scheint Nr. 48 härter gearbeitet zu sein, was der Erhaltungszustand allerdings auszuwerten verbietet.

Den von Graindor in gallienische Zeit gesetzten Kosmetenkopf ⁴⁾ datieren Harrison und Lattanzi mit Recht in die Zeit zwischen Caracalla und Alexander Severus. Mit Nr. 48 verbindet ihn der kurze, schmale Bart, den beim Kosmeten noch ein Schnurrbart bereichert.

Einen wesentlich näheren Vergleich bietet noch ein die gleiche Bartform aufweisender Kopf von der Athener Agora, Nr. 37. ⁵⁾ Die hinten summarisch behandelten Lockenbüschel sind bei ihm vorne allerdings mit dem Bohrer zu kleinere Formen gegliedert, doch das Verhältnis ihres Volumens zum Gesicht und die einem Gesamtkontur untergeordneten Einzellocken entsprechen sich. Die Stirn des attischen Werkes ist plastisch mit Querfurchen durchgliedert. Seine Wangen sind voller, was besonders im Profil deutlich wird, und die Wiedergabe des Karnates ist stofflicher. Harrison zieht hier einen berechtigten Vergleich zu Caracallaporträts, zu dessen Erscheinungsbild auch die tiefschattenden Brauen passen.

Das Bildnis in der Residenz steht dem attischen jedoch in der Wiedergabe der Mund- und Kinnpartie sehr nahe, auch der kurze rahmende Bart und das Haar machen eine Entstehungszeit in der Nähe des Porträts von der Agora sehr wahrscheinlich. Harrison nimmt für dieses die Zeit von 210-20 in Anspruch. Sie vermutet eine traditionsgebundene Werkstatt, da die Bohrer Verwendung und die Bildung des Unterlides antoninischen Formvorstellungen verpflichtet sei. Nr. 48 entspricht in seiner scharfen Stirnfalte, die in dem jugendlichen Gesicht auffällt, der Physiognomie Caracallas. Weithin bestimmend ist jedoch die antoninische Formwiedergabe. Dies verdeutlicht noch einmal der Vergleich mit dem Kopf eines jungen Mannes spätantoninischer Zeit in Kyrene.⁶⁾ Seine fließenderen Formen und die bewegtere, volle Haar­masse machen aber auch den Abstand zu Nr. 48 evident.

Das Münchner Porträt dürfte dem Bildnis von der Athener Agora ungefähr zeitgleich sein. Da es sich in der Frisur an Caracalla anlehnt, im Formvortrag aber noch antoninische Vorstellungen beibehält, wenn auch ohne Verwendung des laufenden Bohrers, ist es genauso traditionsgebunden wie Nr. 37 von der Agora, setzt aber die Akzente hierbei anders.

Die leichte Verzögerung in der Übernahme der sich wandelnden Formwiedergabe und die sehr große Nähe zu dem Bildnis aus Athen stützen Graindors Vermutung, Nr. 48 könne in Griechenland entstanden sein.

Es handelt sich um ein Werk aus dem 2. Jahrzehnt des 3. Jh., das mit großer Wahrscheinlichkeit in Griechenland gearbeitet wurde.

Anmerkungen:

1) Arndt, Text zu EA 10321.

2) Graindor, BCH 1915, S. 363 und S. 362, Anm. 1

- 3) Blümel, Kat. S. 31, Taf. 46
- 4) Graindor, Nr. 26; Lattanzi, Nr. 17; Harrison, S. 94
- 5) Harrison, S. 49, 50, Taf. 24
- 6) E. Rosenbaum, A Catalogue of Cyrenaican Portrait Sculpture, London 1960, S. 65, 6, Nr. 71, Taf. XLV, 3-4

S/92

NF 10 o.l.

MARCIA ALEXAD.UXOR

Ohne Hals; Nasenspitze ergänzt; l. Ohr am äußeren Rand abgeschlagen; Flicker im Haar und am r. Mundwinkel; die Oberfläche ist mechanisch und chemisch überarbeitet.

Marmor, H. 21 cm

Die Haare der Dargestellten sind seitlich von einem etwas links aus der Nasenachse versetzten Mittelscheitels melonenartig zu einzelnen Wülsten zusammengefaßt, die sich im Nacken vereinen. Von ihm her sind vier scharf abgeknickte Haarstränge den Hinterkopf hinauf geführt. Sie enden unterhalb des Wirbels. Hinter den Ohren werden keine treppenartigen Unterscheidungen mehr vorgenommen, sondern die höher liegenden Stränge verlaufen in weichen Schwung zum Nacken. Die Stirn wölbt sich am Haaransatz und über den Brauen knochig vor. Auf den kräftig gebogenen Brauen sind die Braunhaare durch feine Einritzungen markiert. Sie schwingen im gleichen Bogen wie die Oberlider. Diese trennt eine Ritzlinie vom Orbital. Sie überschneiden am äußeren Winkel die Unterlider. Die Pupille ist durch eine Bohrung mit Glanzlichtsporn wiedergegeben, die ein geritzter Irisring u-förmig einfaßt. Er ist links größer als rechts. Die breiten Unterlider setzen sich durch eine relativ starke Einmuldung von den vollen Wangen ab. Schwache Falten, die von den inneren Augenwinkeln, den Nasenflügeln und den Mundwinkeln ausgehen gegliedern sie. Das Gesicht erreicht an den hohen Backenknochen seine größte Breite. Die kleine Nase springt nur wenig vor, der volle Mund reicht etwas über die Breite der Nasenflügel hinaus. Seine Oberlippe ist geschwungen; das Philtrum mit einer scharfen und dünnen Furche wiedergegeben. Das runde ^{Vor-}Kinn trennt eine flache und unscharf konturierte Grube ^{der} Unterlippe. Die großen Ohren sitzen sehr

tief, das linke endet erst in Mundhöhe.

Diese Art der Melonenfrisur mit einem plattgedrückten und hochgesteckten Nackenhaarteil ist von den Münzbildnissen der Plautilla bekannt. ¹⁾ Waagerechte Haarwulsteinteilungen, die wenig üblich sind, kehren bei einem Mädchenkopf in Florenz ²⁾ wieder. Das ebenfalls ungewöhnliche Fehlen weiterer Abteilungen hinter den Ohren verbindet Nr. 49 mit einem Kopf im Thermenmuseum. ³⁾ Dieses Werk teilt auch den sehr scharfen Knick des hochgesteckten Haarteils am Hinterkopf mit ihm. Ohne Parallele bleibt die Breite der einzelnen Haarunterteilungen. Die Scheitelung läßt die sonst übliche Straffheit vermissen, sie durchschneidet das Haarvolumen nicht ganz. Häufig finden sich an verwandten Porträts jüngerer Mädchen am Haaransatz herausgekämmte kleine Strähnen, wie sie auch für die Bildnisse der Plautilla typisch sind. ⁴⁾ Sie fehlen dem Porträt der Residenz. Auch ein Mädchenbildnis im Wilton House zeigt sie nicht. ⁵⁾ Dieses ansprechende Werk ist durch seine Frisur, das Alter der Dargestellten und die Form der Augenbohrung dem hier behandelten Stück besonders ähnlich. Poulsen ⁶⁾ datiert das erstere in den Anfang des 3. Jh. und trifft damit auch die Entstehungszeit des Porträts in der Residenz. Die übergangene Oberfläche verbietet eine genauere stilistische Einordnung. Von ihm existierte einst ein heute nicht mehr im Antiquarium aufgestellter Nachguß. ⁷⁾

Anmerkungen:

- 1) Wiggers-Wegner, S. 115 ff., Taf. 28 f.; Br. M. Coins, Nr. 415
- 2) Mustilli, Kat. Uffizien, Nr. 141
- 3) Felletti Maj, Nr. 272
- 4) Wiggers-Wegner, Taf. 29 a-d

5) PECH, Nr. 104

6) s.o. S. 107

7) Photonr. R/55

S/85

SF 15 o.1.

FLAVIA VESPAS. UXOR

Die Nase ergänzt; beide Brauen geflickt.

Marmor, H. 18 cm

Die Haare der Dargestellten sind von einem Mittelscheitel aus locker zu den Schläfen gezogen und im Nacken zu einem Strang zusammengefaßt, der am Hinterkopf hochgesteckt ist. Die gewellte Strähnenwiedergabe bleibt ganz an der Oberfläche. Vor den tiefsitzenden Ohren ist je eine kleine Strähne herausgekämmt. Die Ohren liegen frei. Während Stirn und Wangen völlig ungegliedert bleiben, sind die Brauen scharfgratig gebildet und mit dem Abstand der relativ breiten Lidpolster weit über die Augen vorgeschoben. Das Lidpolster wird durch eine dünne, doch scharfeingeschnittene Linie vom Oberlid getrennt. Sie und die Oberlidbegrenzung sind parallel über den äußeren Augenwinkel hinaus verlängert. Die Karunkeln sind gebohrt. Die Pupille ist durch eine doppelte Bohrung mit kurzem Sporn wiedergegeben, die von einem sehr breit eingeritzten Irisring eingefast wird. Die Unterlider biegen sich kaum; sie werden von einer plastischen Einziehung gegen die Wangen abgesetzt. Die Lippen des kleinen Mundes werden von einer häßlichen Bohrrinne getrennt. Seine Winkel liegen tief eingebettet. Das runde Kinn trennt eine hochsitzende Grube vom Mund.

Der Kopf zeigt an keiner Stelle die ursprüngliche Oberfläche, er ist durchgreifend überarbeitet worden. Dies verdeutlichen die gratigen Brauen, die breiten Irisringe, die dünnen, feingewellten Strähnen, die kalligraphische Behandlung der Oberlider und der starre Ausdruck des Mundes. Die Züge werden von der Politur zwar verwischt, aber sie sind nicht fließend sondern hart und starr.

Nach der Art der frühen Helmfrisur, die trachtgeschichtlich zwischen den Frisurenmoden Plautillas und der Cornelia Paulas liegt, ¹⁾ ist dies Bildnis in die Jahre zwischen 210-220 zu datieren. Für die glatten Vorderhaare bietet ein Frauenbildnis in Kopenhagen einen ungefähr zeitgleiches Beispiel. ²⁾ Zweifel an der Echtheit des Kerns lassen sich wegen der völligen Überarbeitung nicht ausschließen, sind aber unwahrscheinlich.

Anmerkungen:

- 1) Wiggers-Wegner, S. 120 ff., Typ C, Plautilla mit Helmfrisur Taf. 28 e, f und S. 168, Taf. 42 a-c
- 2) Fr. Poulsen, Kopenhagen Kat. Nr. 737, S. 513, 4, Taf. LXII

S/95

SF 16 u.m.

M.JULIUS PHILIPP, PHILIP.CAES.F.AGELAST,CAES.

Ohne Hals; Nasenspitze ergänzt; eine Locke an der rechten Schläfe abgeschlagen; leichte Stoßverletzungen am Kinn und der unteren rechten Wange; in den Lockenvertiefungen schwarze Farbreste.

Heller feinkörniger Marmor, H. 26 cm

Die Haare des Dargestellten legen sich in kurzen, stark gelockten Strähnen um den Kopf, wobei sie sich an der Stirn besonders hoch übereinander türmen. Auf den vorderen Locken sind weitere Strähnen markiert. Um den Hinterkopf stehen die großen Haarbuckel weiter auseinander und werden hier zunehmend nachlässiger ausgearbeitet. Die Ohren haben eine sehr große Öffnung; sie werden nur am oberen Rand von den Haaren überdeckt. Die vorderen Locken fallen ein wenig in die glatte Stirn. Die tief an der Nasenwurzel ansetzenden Brauen wölben sich in flachen Bögen. Sie sind breit mit dünnen Haaren besetzt. Das Oberlid ist vom Lidpolster durch eine Rille getrennt. Die Augäpfel stehen weit vor und rufen eine starke Lidwölbung hervor. Die Karunkel ist ausgezogen und durch ein Bohrloch betont. Die Pupillen sind durch je eine tiefe, fast quadratische Bohrung wiedergegeben. Ein U-förmiger Irisring faßt sie ein. Der Nasenrücken ist ein wenig gebogen. Von den Schläfen her zieht sich ein schmaler Bartstreifen über die dem Hals angrenzenden Partien ~~von der~~ Wangen. An den ersteren ist er plastisch erhaben gebildet; unter dem Kinn werden die ganz kurzen Strähnen durch Meisselschläge negativ in die Oberfläche eingezeichnet. Die Oberlippe bedeckt ein kleiner dünner Schnurrbart, der das Philtrum freiläßt. Über den Nasenlippenfalten staut sich ein dicker Hautwulst. Die von den breiten Backenknochen bestimmten, jugendlich vollen Wangen verlaufen im übrigen un-

gegliedert. Da sie tiefer als breit angelegt sind, schwingen sie stark zurück. Die vollen Lippen des kleinen Mundes springen vor. Seine Winkel sind tief eingesenkt, so daß sich das Karnat dort vorwölbt. Das Kinn trennt eine sehr tiefe Grube von der Unterlippe. Es tritt hinter die Ebene der Lippen zurück.

Der Kopf besitzt leichte Asymmetrien: die rechte Gesichtshälfte ist breiter und das rechte Auge stärker gewölbt. Daraus ergibt sich eine geringe ursprüngliche Wendung zu seiner Rechten.

Dieses gut erhaltene Porträt eines jungen Mannes ist nur mit dem Meißel gearbeitet worden. Die vordere Lockenpartie ist sehr lebendig und abwechslungsreich gestaltet, eine nur wenig schattende und trotz reicher Auflockerungen kompakt wirkende Frisur. Das Gesicht charakterisiert eine starke Plastizität der einzelnen Teile. Auch weist das Relief der Oberfläche insgesamt eine beachtliche Tiefe auf. Die sehr großen Augen werden noch zusätzlich durch die breiten Brauen betont. Fast gleichwertig ist die Ausdrucksstärke der sehr differenziert gebildeten Mundpartie.

Dieser früher mit schwarzer Farbe überstrichene Kopf wurde von Arndt nicht fotografiert, er ist auch nicht unter den nur schriftlich erwähnten Stücken aufgezählt.

Bis auf den antoninisch wirkenden Lockenaufbau weist die formale Wiedergabe in severische Zeit. Die stoffliche Oberflächenwiedergabe und die starke Plastizität stellen sich als verwandt neben die Bildnisse Caracallas.¹⁾ Die starren, breiten Brauenbögen und die große Augenbohrung, wie auch die Einbettung der vorspringenden Lippen finden in mittelseverischer Zeit ihren Platz. Auch der schmale Bart, der nur unter dem Kinn etwas größeren Raum einnimmt, entspricht der unter Caracalla üblichen Tracht.²⁾ Für die üppige Haarfülle lassen sich dagegen aus dieser Zeit Vergleiche nur schwer anführen. Die ausschließliche Verwendung des

Meißels und die dicht stehenden, daher kompakt wirkenden Lockenbüschel erinnern an frühantoninische Formen. Der Vergleich mit dem Kopf der Statue des jungen Marc Aurel, früher Lansdowne House, ³⁾ zeigt neben einem verwandten Bartwuchs auch ähnlich kurzgelockte Haare. In die vollen, geschlossenen Lockenbuckel dringen allerdings schon Bohrgänge ein, während die Pupillenbohrung sehr zurückhaltend bleibt. Hier zeichnet sich die zukünftige Formauflockerung im Haar erst ab, mit Hilfe des Bohrers zu einer virtuellen Licht- und Schattenwirkung zu gelangen.

Mit Nr. 51 hat diese Entwicklung jedoch nichts gemein. Das Fehlen der Bohrarbeit trotz des beachtlichen Haarvolumens ist als Verzicht zu verstehen und damit als Ausdruck einer weniger stark auf Hell-Dunkleffekte ausgerichtete Entwicklungsstufe. Beim Caracallaporträt geht das Zurücktreten der Bohrgänge im Haar mit einer Reduzierung des Haarvolumens Hand in Hand. Die von Fittschen ⁴⁾ auf der Basis des Getaporträts der severischen Zeit zugeschriebene Bildnisgruppe zeigt dagegen eine volle Haarmasse mit einer an der Oberfläche bleibenden Strähneneinteilung. Die geschlossene Haarkappe dieser Gruppe wendet sich ab von der gebohrten Haardurchdringung, wie sie auch noch die Porträts des Septimius Severus charakterisiert. In diesen Übergangsformen der severischen Zeit hat auch Nr. 51 seinen Platz.

Mit der gelockten Wiedergabe noch relativ langer Haarsträhnen steht es allein. Ähnlich halblange, nur mit dem Meißel bearbeitete Haare zeigen zwei Bildnisse ⁵⁾ von der Athener Agora, die beide in der Zeit des Elagabal entstanden sind. In der Wiedergabe der kurzen, in die Oberfläche eingemeisselten Bartsträhnen bietet ein weiteres Porträt desselben Fundortes ⁶⁾ eine Vergleichsmöglichkeit im 2. Jahrzehnt des 2. Jh. Der diesem Werk sehr eng verwandte Kopf im Antiquarium, Nr. 48, ⁷⁾ zeigt ebenfalls keine Bohrer Verwendung.

Für das hier behandelte Porträt ergibt sich eine Entstehungszeit im 1. Viertel des 3. Jh. Seiner Sonderform nach zu urteilen ist es wahrscheinlich nicht im stadtrömischen Bereich gearbeitet worden. Zu einer begründeten Vermutung über einen Entstehungsort fehlen jedoch gänzlich übereinstimmende Parallelen.

Anmerkungen:

- 1) Wiggers-Wegner, S. 9-93, Taf. 8 ff.
- 2) Wiggers, S. 52 "die Abkehr vom Illusionismus antoninischer Vorläufer mündet in einem neuen Fühlen des Wirklichen, Greifbaren. Ausgeprägter Verismus und starke Plastizität sind die Ergebnisse des Suchens". Die starke Plastizität der Oberfläche entspricht noch nicht der ineinanderfließenden Oberflächenbehandlung der Bildnisse Alexander Severus. L'Orange, S. 1-2
- 3) Wegner, Antoninen, S. 38 datiert 144/5, Taf. 16, S. 179; EA 3058/9
- 4) JdI 1969, S. 214-25
- 5) Harrison, Taf. 25, Nr. 38, S. 51; Harrison, Nr. 39, Taf. 26, S. 52
- 6) Harrison, Nr. 37, S. 49/50, Taf. 24
- 7) SF 9 u.r.; EA 1032f.

M.AURELIUS BASS.ANT.CARACALLA IMP.CAESAR

Ohne Hals; Locke r. von der Stirnmitte abgeschlagen; Verletzungen an der l. Wange, Nasenspitze und im Schnurrbart; schräglauende dünne Werkzeugspuren auf der Gesichtsoberfläche.

Marmor, H. 34 cm

Die Haare des Dargestellten sind in kurzen Locken gehalten, die ohne erkennbare Ordnung als dichte Kappe den breiten massigen Schädel umgeben. Außer am Hinterkopf unterteilen grobe kurze Bohrgänge das Haar in eine Vielzahl von kleinen Elementen. Die niedrige Stirn wölbt sich vor, sie wird von einer kräftigen Falte durchzogen, unter der sie sich stark vorwölbt. Die Brauen zeigen unregelmäßig nach oben gestrichene Haare. Am äußeren Winkel verschwindet das Oberlid ganz unter dem weichen Lidpolster. Das Unterlid setzt sich gegen die spornförmig nach unten weisende Karunkel deutlich ab. Die Pupille ist mit einem Glanzlichtsporn in der Mitte gebohrt, sie wird von einem geritzten Irisring umgeben. Die im Sattel etwas eingesenkte Nase ist kurz, ihr Rücken gerade. Sie entspricht in ihrer fleischigen Bildung der vorgewölbten Stirn und den weichen, ein wenig fetten Wangen. Als scharfe Rinnen ziehen die Nasenlippenfalten vom Rand der Nasenflügel zum Ansatz des Schnurrbartes. Dieser hängt buschig über die Oberlippe. Die Unterlippe tritt dagegen weit zurück. Der kurze, durch sehr reiche Bohrungen aufgelockerte Bart umgibt das Untergesicht als breites Band. Er umschließt die Wangen schon knapp unterhalb der Backenknochen. Die dick angeschwellenen Fleischteile der Ohren lassen nur eine schmale Öffnung der Muschel frei. Die Oberfläche des Gesichtes ist von dünnen Werkzeugspuren überzogen; auch der freien Partie um die Ohren fehlt die letzte Glättung.

Der breite mächtige Schädel und die wuchernde Fülle des Haarwuchses bestimmen das äußere Bild des Dargestellten. Die runden, ein wenig weichen Gesichtszüge unterstützen den Ausdruck eines alt gewordenen Athleten zu einem eindrucksvollen Porträt.

Die außerordentlich starke Verwendung des laufenden Bohrers in Haupt- und Barthaar wird in ihrer unruhigen Wirkung durch die Brauenhaare wieder aufgenommen. Der relativ kleine freibleibende Teil des Gesichtes ist in stofflicher Plastizität fest bestimmt. Die scharfe Zeichnung der Stirnfalten und der Nasenlippenfalten unterbricht die organische Bildung hart.

Arndt betont im Text zu EA 1029 die vorzügliche Arbeit, er hält im Gegensatz zu Bernoulli ¹⁾ den Kopf nicht für ein Porträt des Caracalla, sondern für ein in dieser Zeit entstandenes Privatporträt. Graindor ²⁾ zieht ihn als engsten Vergleich zu dem Kosmetenbildnis Nr. 14 heran. Haar- und Barttracht, die Augenpartie und die Bohrtechnik stimmten überein. Ihm folgt Lattanzi ³⁾ in der neuen Behandlung der Kosmeten. Wiggers ⁴⁾ führt unter den nicht Caracalla darstellenden Porträts Nr. 52 auf. Wenn es überhaupt antik sei, gehöre es in die Zeit zwischen Commodus und Septimius Severus.

Die schon Arndt befremdende Größe des Kopfes ist kein Indiz für einen Angehörigen des Kaiserhauses, auch nicht für Caracalla selbst. Dies beweist z.B. der spätantoninische Kopf eines Mannes in Athen NM 373, ⁵⁾ der bis zum Bruch am Hals 37 cm mißt. Er steht im selben Maßstab wie das Bildnis im Antiquarium, das ohne Hals 34 cm hoch ist.

In diesem Porträt eine Darstellung des Caracalla zu sehen, ist nach der gründlichen Darstellung der Bildnistypen dieses Kaisers von Wiggers nicht mehr möglich. Besonders in der Verwendung des Bohrers schließt sich das Münchner Porträt eng an das Bildnis des Kosmeten, Athen NM 408, an, wie

dies schon Graindor und Lattanzi festgestellt hatten. Die Auflösung der Stirnhaare in freie Lockenelemente und vor allem die lebhaft bewegte Wirkung der von kurzen, gebogenen Bohrungen aufgerissenen Oberfläche entsprechen sich völlig. Bei beiden Porträts ist eine runde, im Kontur geschlossene Haarkappe durch tief in den Stein dringende Bohrungen untergliedert. Die feste, etwas hart wirkende Plastizität des Kosmetenporträts und die im Profil sichtbare, weniger reich bewegte Ausarbeitung der Haare verdeutlichen die etwas geringere Qualität des Kosmetenbildnisses. In der Wiedergabe des Karnates ist ein Bildnis in Korinth vergleichbar, das häufig für Caracalla gehalten wurde.⁶⁾ Wiggers lehnt diese Bestimmung jedoch aus überzeugenden ikonografischen Gründen ab.⁷⁾ Neben der gleichen stofflichen Darstellung des Karnates stimmt die Wiedergabe der Augen überein: Das weiche Lidpolster, das außen über das Unterlid greifende Oberlid, die bogenförmige Führung des Unterlides und die Ausbildung der Karunkel entsprechen sich.

Die Eigentümlichkeit, Raspelspuren im Gesicht stehen zu lassen, beziehungsweise bewußt wirken zu lassen, läßt sich im 2. und im 3. Jh. bei Porträt aus Griechenland mit großer Regelmäßigkeit nachweisen. Da auch die beiden Vergleichsstücke aus Griechenland stammen, mit denen das Porträt der Residenz stilistische und technische Übereinstimmungen aufweist, ist Nr. 52 mit großer Wahrscheinlichkeit in Griechenland entstanden.

Die physiognomische Ähnlichkeit mit dem Bildnis des Caracalla ist als zeitlich bedingte Erscheinung zu werten. Das Kaiserbildnis nutzt dieselben Mittel zur Steigerung des Ausdrucks wie dieses Privatporträt. Die harte Furchung der Stirn und die Betonung der Augenpartie durch die Brauen spielen hierbei eine wichtige Rolle. Die Massigkeit des Schädels und die plastische Darstellung des Karnates, das jedoch durch scharfe Einschnitte gegliedert ist entsprechen dem gleichen Darstellungswillen.

Bei den Caracallabildnissen ist allerdings auf die Wirkung des Bohrers verzichtet, wovon nur das einzige inschriftlich gesicherte Porträt des Kaisers aus Pergamon ⁸⁾ abweicht. Wiggers sieht darin eine Rückständigkeit der östlichen Bildhauerwerkstatt. ⁹⁾ Die Verwendung des Bohrers im 3. Jh. in Griechenland zeigen aber auch die Kosmetenporträts so auffällig zu einer Zeit, als sie in Rom nicht üblich war, daß eher von einer Sonderentwicklung auszugehen ist.

So verstärkt die Tatsache der Bohrer Verwendung die Zuweisung an den griechischen Raum und steht der zeitlichen Entstehung in den Jahren 210-20 nicht entgegen.

Anmerkungen:

- 1) im Text EA 1029, wohl nach mündlicher Mitteilung.
- 2) BCH 1915, S. 337 f., Abb. 19, NM 408, Inv. Nr. 342
- 3) Nr. 15, S. 48,9
- 4) Wiggers-Wegner, S. 70
- 5) F. Barrera, Bull. Comm. 1943-5, S. 59 ff., Taf. 263; McCann, Sept. Sev., Taf. 96, 1-2, S. 40
- 6) AJA 1931, S. 442, fig. 1,3; Harrison, S. 50 Anm. 3 erwähnt die weniger gute Qualität dieses Stückes.
- 7) Wiggers-Wegner, S. 66. Die Profilaufnahme bei Vermeule, Greece and Asia Minor, Abb. 159
- 8) Inan-Rosenbaum, Nr. 60, Taf. 380
- 9) Wiggers-Wegner, S. 33

DIDIUS IULIANUS DIDII FIL. IMPERATOR

Beide Ohren am Rand beschädigt; 1. Braue und Stirn bestossen; Nase zur Hälfte ergänzt; Bartsträhnen vorne 1. abgeschlagen.

Marmor, H. 33 cm

Der Dargestellte hat an den Stirneckern stark gelichtete Haare. Über der Stirnmitte häuschen sich die kurzen, vom Wirbel locker nach vorn gestrichenen Strähnen ein wenig auf. Die Schläfenhaare sind natürlich nach unten gestrichen; sie gehen in einem breiten Steg in den langen und vollen Backenbart über. Am etwas vernachlässigten Hinterkopf nehmen die nur mit dem Meißel gearbeiteten Haare einen waagerechten Verlauf und lassen die Ohren unbedeckt. Die hohe Stirn wird von zwei waagerechten Falten in reich differenziertem Verlauf überzogen und von einer dritten, die nur über der rechten Stirnhälfte liegt. Diese biegt rechtwinklig zur Nasenwurzel um. An den Schläfen tritt eine dicke Ader heraus. Die plastisch wiedergegebenen Brauen sind zusammengezogen, so daß die Stirn darüber mit Polstern und Furchen reich bewegt ist. Die rechte erhaltene Braue verläuft in einem Bogen, der in der Mitte nach unten durchhängt. Die Augen liegen in tiefen Höhlen dicht unter den Brauenknochen. Kräftig geschwungene, breite Oberlider überspannen die Augäpfel. Die Pupille ist durch eine Doppelbohrung mit einem Glanzlichtsporn wiedergegeben, die von einem geritzten Irisring eingefasst ist. Zwei kurze, scharfe Falten sind an den äußeren Augenwinkeln eingekerbt. Unter den nur wenig geschwungenen Unterlidern liegen in parallelem Bogen weich vorgewölbte Tränensäcke. Eine schwache Furche läuft schräg vom inneren Augenwinkel in die Wangen aus. Die kräftigen Backenknochen werden eng von der Haut umschlos-

sen. Über den scharfen Nasenlippenfalten staut sich das Karnat der Wangen ein wenig. Der volle Schnurrbart verdeckt die Oberlippe ganz. Die kurze aber breite Unterlippe begrenzt eine schönlinige Bogenführung nach unten. Die tiefen Mundwinkelfalten verschwinden bald im üppigen Bartwuchs. Der Bart ist aus individuell gebogenen Strähnen zu einer schweren festen Masse zusammengefügt.

Zwischen diesen Bartsträngen wie auch zwischen den einzelnen Strähnen im Bart und im Haupthaar ist zur stärkeren Trennung der laufende Bohrer verwandt.¹⁾

Die besondere Wirkung dieses Porträts beruht auf der bewegt reliefierten Stirnzone und der Augenpartie. Ihr unruhiger Formvortrag ruft den gesteigerten Ausdruck hervor. Hierzu bilden die Bartsträhnen ein formales Gegengewicht, nicht jedoch ein inhaltliches. Im Gesicht dominiert das Knochengerüst. Knochen, Haare und die wenigen von Altersmerkmalen gezeichneten weicheren Zonen, sind in ihrer Stofflichkeit hervorragend erfaßt.

Arndt²⁾ meinte, dieses Bildnis sei an der Wende vom 2. zum 3. Jh. entstanden, der Zeit des Pertinax und Didius Julianus. Er vergleicht ein Porträt in Athen, NM 336. Graindor³⁾ zieht das Bildnis im Antiquarium als engsten Vergleich zu dem Kosmeten Nr. 11, NM 394, heran. Ihm folgt Lattanzi.⁴⁾ Beide denken an eine Entstehung von Nr. 53 zur Zeit des Pertinax.

Die beiden Bildnisse, die zum Vergleich herangezogen wurden, geben dieselbe Person wieder. In der Art der Ausführung ist nur das qualitätvollere Bildnis des Kosmeten wirklich vergleichbar. An ihm kommt der Bohrer nur im Bart zur Anwendung. Die Strähnenführung von Haupt- und Barthaar bildet in ihrer Bewegtheit einen Kontrast zu den viel weniger expressiv durchgestalteten Gesichtszügen. Bei Nr. 52 sind die Bartsträhnen gleichartiger bewegt und vermehrt zu gleichlangen Strängen zusammengefaßt. Die auffallende Ähnlichkeit der beiden Bildnisse liegt hauptsächlich darin,

daß sie denselben griechischen Philosophentypus der mittleren Kaiserzeit aufgreifen.

Innerhalb der durch den Typus vorbestimmten Grundzüge bleiben folgende Beobachtungen für eine zeitliche Bestimmung verwendbar: die stoffliche Wiedergabe der Oberfläche, die Konzentrierung des Ausdrucks in der Stirn- und Augenpartie, die leichte Systematisierung der Haarwiedergabe sowie die Art der Bohrer Verwendung. Leider ist innerhalb der Philosophenbildnisse keine gesicherte Chronologie aufgestellt, so daß die zu beobachtenden Typenvariationen nicht weiterhelfen.

Harrison ⁵⁾ beschreibt welche Art der Bohrtechnik bei den Porträts von der Athener Agora auf die koloristische Durchdringung der Masse in antoninischer Zeit folgt. Die schattenden Linien bewirkten nun eine Konturierung der einzelnen Locken. Gestützt auf die Sarkophagplastik sieht sie diese lineare Verwendung des Bohrers im Verlauf des 3. Jh. häufiger werden. Die Konzentration des Ausdrucks in der Stirn- und Augenpartie findet sich ebenso wie die stoffliche Darstellung der Oberfläche bei den Porträts des Caracalla. Dieser lebendige Ausdrucksstil zeigt noch keine ornamentale Anordnung der Einzelteile. Im Gegenteil, die individuelle plastische Erfassung der Elemente des Gesichtes ist ein wichtiger Bestandteil des Caracallaporträts wie auch bei Nr. 53. Als Beispiel sei die Aderwiedergabe an den Schläfen genannt. Die plastische Modellierung der Gesichtsoberfläche ist von innen heraus gestaltet, nicht wie am Marcrinusporträt im Mus. Nuovo ⁶⁾ in die kubische Masse des Kopfes eingesenkt. Durch diese Übereinstimmung in der stilistischen Auffassung ergibt sich für Nr. 53 ein Entstehungsdatum in mittelseverischer Zeit, im 2. Jahrzehnt des 3. Jh.

Für eine Entstehung dieses Porträts in Griechenland, wie dies Bernoulli und Amelung ⁷⁾ bei einer vorchristlichen Datierung annahmen, spricht eine gewisse Wahrscheinlichkeit.

Hierzu gehört die Ähnlichkeit mit dem Kosmetenbildnis ebenso wie die starke Plastizität - noch über die Zeitgebundenheit hinaus. Das waagerechte Nackenhaar zeigt auch ein Kosmetenporträt aus dem 3. Jh.⁸⁾ Die besondere Art der Bohrer Verwendung ist von Harrison gerade an Athener Porträts untersucht worden, so daß auch diese Eigenart von Nr. 53 für seine Herkunft aus dem griechischen Raum spricht.

Anmerkungen:

- 1) Hiervon gibt die überbelichtete Frontalansicht der EA eine falsche Vorstellung, da sie die unterteilende Wirkung der Bohrungen nur in der Profilaufnahme zur Geltung bringt.
- 2) Arndt, Text zu EA 1031
- 3) BCH, 1915, S. 329 ff. zu Nr. 11, NM 394
- 4) Nr. 12, NM 394, S. 45 f.
- 5) Agora I, S. 93
- 6) Sala VII, 21; Wiggers-Wegner, Taf. 32
- 7) Arndt, Text zu EA 1031
- 8) Lattanzi, Nr. 18, NM 393, S. 51,2 drittes Jahrzehnt 3. Jh. datiert

DRUSILLA CALIG.FIL.

Ohne Hals; Zopf am Hinterkopf z.T. geflickt und im Nacken abgeschlagen; Nase und Kinn ergänzt; Flecken an der Stirn und l. Wange.

Heller feinkörniger Marmor, H. 20 cm

Die Dargestellte trägt die Haare in der Mitte gescheitelt, von dort sind die Strähnen in weichem Bogen zu den Schläfen gezogen und fallen hinter den freibleibenden Ohren in den Nacken. Hier werden die Haare in einem schmaler werdenden Strang am Hinterkopf nach oben geführt, der auf der Mitte des Oberkopfs endet. Die Stirn wird durch den eingebuchten Haaransatz dreieckig begrenzt. Sie ist nicht durch Falten gegliedert. Die Brauen schwingen als scharfe Grate in schwachem Bogen über den tiefliegenden Augen. Die Brauhaare sind durch kaum erkennbare Einschnitte angegeben. Tiefe scharfe Rille trennen die Oberlider von den Lidpolstern. Das l. Oberlid ist stärker gebogen als das rechte. Die Unterlider sind als dick vorstehende Wülste von den Wangen abgesetzt. Eine flache Einsenkung unter den Oberlidern und ein nur noch rechts fühlbarer Irisring lassen eine ursprünglich plastische Pupillenangabe erkennen. Die Wangen werden von den sehr breiten Backenknochen bestimmt, auch die Unterkiefer sind so breit, daß sie weiter außen liegen als die Schläfenecken. Schwache Falten umgreifen im Bogen die Nasen- und Mundpartie. Die Mundwinkel sind eingetieft. Es entsteht eine kurze nach unten weisende Furche. Die Unterlippe hängt etwas vor. Sie tritt aber gegenüber der Oberlippe zurück. Das kleine Kinn ist durch eine hochsitzende Grube vom Mund getrennt, darunter bildet sich ein leichtes Doppelkinn. Der Hinterkopf ist kaum ausgearbeitet.

Die Gesichtsoberfläche ist durch eine starke Überarbeitung entstellt. Das Ausmaß dieser Abarbeitung ist an der fast verschwundenen Augenbohrung zu erkennen. ¹⁾ Auch die Brauenwiedergabe und die scharfe Trennungslinie vom Oberlid zum Lidpolster sind dadurch entstanden. Am rechten Auge wurde auf diese Weise die Oberlidführung verändert.

Arndt, ²⁾ der dies Porträt nur unter einer Schicht Ölfarbe sah, beurteilt es als mäßige Arbeit aus der Mitte des 3. Jh. K. Buchholz ³⁾ nennt unter den "drei Frauen des Elagabal" einen stark beschädigten Kopf in der Münchner Residenz.

Dieses Werk bietet in seinem Erhaltungszustand keinen Anhaltspunkt zu einer ikonografischen Bestimmung. Wie schon für Arndt bleibt als Grundlage der Datierung nur die Anlage der Frisur.

Diese sogenannte Scheitelzopffrisur ist zuerst von den Münzbildnissen der Plautilla bekannt. Ihre Entwicklung kennzeichnet ein immer weiter zur Stirn hin vorgezogener Zopf. Mit der Länge des Zopfes von Nr. 54 läßt sich am besten die Frisur auf den Münzen der Tranquillina ⁴⁾ vergleichen. Allzu eng wird aber die Verbreitungszeit des jeweiligen Zopftypus bei Privatpersonen nicht veranschlagt werden dürfen.

Die breiten Flächen von Stirn und Wangen und die Art, wie der Mund eingesenkt ist, erinnern an ein Frauenporträt aus Ephesos in Izmir. ⁵⁾ Es ist kurz vor der Mitte des 3. Jh. entstanden. Für die auffallend kleinen Augen, die von dicken Lidern umgeben sind, geben die beiden Bildnisrepliken einer Frau in Kopenhagen ⁶⁾ und Florenz ⁷⁾ Entsprechungen. Mag dies auch eine physiognomische Eigenart sein, so will doch auch die künstlerische Bereitschaft zu ihrer Wiedergabe beachtet sein.

Dieses im Gesicht völlig überarbeitete und schlecht erhaltene Porträt läßt sich durch seine Frisur in das zweite

Drittel des 3. Jh. datieren.

Anmerkungen:

- 1) dazu Paris, Louvre, Nr. 1057; Wiggers-Wegner, S. 171
- 2) Arndt, Text zu EA 1025
- 3) Buchholz, Severische Kaiserinnen, S. 155
- 4) Wessel, AA 1946/7, Sp. 66, Taf. III; Frau des Gordian III (238-44)
- 5) Inan-Rosenbaum, Nr. 170 .
- 6) Kopenhagen, Kat. Nr. 743
- 7) Kat. Mansuelli, Nr. 145, Julia Mamaea genannt; Saletti, Taf. 23,4; Wiggers-Wegner, S. 219

LICINIUS LICINIANI IMPERATOR F.CAES.

Hals nur vorne ein kl. Stück erhalten; Delle am Hinterkopf; beide Ohrränder ergänzt; ^r/Nasenhälfte und Spitze fehlen.

Marmor, H. 21 cm

Die kurze Haarkappe des Dargestellten wird an ihrer Oberfläche aus einer Fülle von kleinsten, sorgfältig gearbeiteten Strähnen gebildet, die sich ganz eng aneinanderlegen. In ihrem Verlauf strahlen sie vom Wirbel nach allen Seiten aus. Am Hinterkopf sind die einzelnen Strähnen etwas größer gebildet. Der Haarrand schiebt sich über der Stirnmitte in leichtem Bogen vor. Die Haarecken sind abgerundet. Ein schmaler Bart umzieht das Gesicht, nur am Kinn wächst er etwas weiter hinauf und endet dort unter der Unterlippe in einer kleinen Fliege. Die Barthaare sind länger als das Haupthaar. An den Seiten sind sie zu kleinen Löckchen aufgedreht. Eine tief eingeschnittene Falte zieht sich waagrecht über die Stirn. Die dicht behaarten und wulstartig aufgelegten Brauen verjüngen sich an den Enden. Sie beschatten die tief liegenden Augen. Die Oberlider sind durch eine stark eingekerbte Furche vom Lidpolster getrennt, ausßen überschneiden sie die Unterlider. Letztere werden von einer Einziehung deutlich von den Wangen abgesetzt. Die Pupille ist als eine tiefe, runde Bohrung wiedergegeben, welche ^{ein} geritzter Irisring einfaßt. Die breite und kräftige Nase hat einen geraden Rücken. Die Fülle der Wangen durchgliedern leichte Hebungen und Senkungen plastisch. Vom inneren Augenwinkel gehen leichte Faltenzüge aus. Die Nasenlippenfalten sind weich eingesenkt. Um die eingebetteten Mundwinkel wölbt sich das Karnat vor und staut sich ein wenig unter den Enden der vorspringenden Unterlippe. Die Einziehung der Kinngrube ist deutlich markiert. Der Schnurr-

bart läßt das als eine tiefe Grube wiedergegebene Philtrum frei. Den stark geschwungenen Rand der Oberlippe verdeutlicht eine dünne Ritzlinie. Die Unterlippe verläuft in weitem Bogen. Die vollen Lippen liegen nicht ganz aufeinander. An dem breiten Hals lassen die etwas angespannten Muskeln der linken Seite eine Wendung des Dargestellten zu seiner Rechten vermuten. Die Gesichtsoberfläche ist von häufig die Richtung wechselnden Spitzeisen Spuren überzogen.

Der kräftige Schädel dieses jungen Mannes zeigt eine betont kompakte Form. Die dünne Schicht der Haupt- und Barthaare bildet einen in der Wirkung zurücktretenden Rahmen für das symmetrische Gesicht. Im Ausdruck dominieren die geradeaus blickenden Augen, deren Wirkung die breit lastenden Brauen verstärken. Augenbrauen, Stirnfalte und Haarrand bilden je eine leicht geschwungene Abweichung von der Waagerechten. Im Ganzen des Gesichts wirkt ihre Staffelung jedoch starr. Die Stirn- und Augenpartie geht in dieser Systematisierung mit der großflächigen Oberfläche der gedunsenen Wangen etwa parallel, steht aber im Gegensatz zu dem reichen plastischen Leben der Mundpartie. In der scharfen Abgrenzung der Lippen wird die Strenge der Formabgrenzung der oberen Gesichtshälfte allerdings wieder aufgenommen.

Arndt nennt dies Porträt eine "sehr feine Arbeit frühestens gordianischer Zeit". ¹⁾

Das Porträt dieses jungen Mannes gibt einen seit den Bildnissen des Alexander Severus ausgebildeten Typus wieder. ²⁾ Von den weichen fließenden Übergängen in den Zügen dieser Kaiserporträts ist besonders die differenziert bewegte Wangenfläche in der Mundnähe verwandt wiedergegeben. Eine Weiterführung dieses Typus zeigen neben dem aufkommenden Realismus die Bildnisse der Kaiser Maximinus, ³⁾ Philippinus und besonders reich vertreten diejenigen des Gordian III. ⁴⁾ Durch die scharfe Abgrenzung der Oberlider und den

geritzten Oberlippensaum setzt das Porträt der Residenz die letzte Porträtfassung des Gordian III. aus den Jahren 241/2 schon voraus. ⁵⁾ Darüber hinaus verbinden die starr wirkenden, fast zusammengewachsenen Brauen, mit ihrer deutlichen Betonung der Augenpartie, und auch die leicht geöffneten Lippen, sowie deren Einbettung dieses Porträt mit den Bildnissen Gordian III. ⁶⁾

Eine besonders enge Verwandtschaft bietet unter den Privatbildnissen das Porträt eines jungen Mannes von der Athener Agora. ⁷⁾ Der knochige Schädel, das kompakt zusammengefaßte Gesicht, die Bildung der Augen und der Mund-Kinnpartie drücken dasselbe künstlerische Wollen aus. Einzelheiten, wie die Stirnfalte, die geradeaus gerichteten dicht unter den Oberlidern liegenden Pupillen, die nicht ganz geschlossenen Lippen und der Bartschnitt, entsprechen sich ebenso. Das Bildnis aus Athen ist jedoch in der Qualität unterlegen, wie die trotz der Zerstörung erkennbare Haarwiedergabe und die sehr groben Meißelspuren zeigen. Bei Nr. 55 überzeugen die weiche und doch nicht zerfließende Wangenbildung in ihrer Zuordnung zum starren System der Stirn- und Augenpartie, die überaus lebendige und sorgfältige Haarwiedergabe und das sichere Zusammenschließen der Formen, die sich dem sphärisch gerundeten Schädelkontur unterordnen. Die weitgehenden Beziehungen der beiden Werke bestehen nicht nur auf der formalen Ebene, sondern erstrecken sich auf das ganze Erfassen der dargestellten Persönlichkeit. Gerade hierin sieht Harrison den Wert des Athener Bildnisses. ⁸⁾

Unterstützt von den feinen Raspelspuren im Gesicht scheint mir deshalb die Vermutung gerechtfertigt, auch dieses Werk könnte griechischer Herkunft sein. Seine Entstehung ist am ehesten in der Zeit Gordians III anzunehmen.

Anmerkungen:

- 1) Arndt, Text zu EA 1033 r.
- 2) Wiggers-Wegner, S. 177 ff.
- 3) G. Zinserlings Erklärungsversuch (Klio 41, 1963) lehnt schon Bracker s.u. S. 64 unter "allgemeine Anmerkung" mit Recht ab.
Zu den Bildnissen des Maximinus: Wiggers-Wegner, s.o., S. 321 ff.
Zu den Bildnissen des Phillipinus: Poulsen, Kat. Kopenhagen Nr. 747, 748, 756
- 4) J. Bracker, Bestimmung der Bildnisse Gordian III nach einer neuen ikonographischen Methode, Diss., Münster 1965
dazu: Fittschen, JdI 1969, S. 197 ff.
- 5) Bracker, S. 33 ff. Typ V
- 6) Die Angabe der Lippensäume durch eine Ritzlinie an dem Kolossalkopf des Alexander Severus aus Ostia, Mus. Term., Kat. Felletti Maj, Nr. 273 ist als Vorläufer wichtig, jedoch durch den überlebensgroßen Maßstab bedingt.
- 7) Harrison, S. 59/60, Nr. 45, Taf. 29 datiert 250-60; in dem Dargestellten einen Neger zu sehen scheint mir nicht gerechtfertigt. Wie der Vergleich mit dem Porträt der Residenz zeigt bewirkt diesen Eindruck hauptsächlich die starke Zerstörung des attischen Werkes.

FL.THEODOSI,HONORII FIL.IMPERATOR

Oberkopf, linke Stirnseite und Schläfe, sowie der linke obere Wangenteil sind ergänzt. Auch das rechte Ohr ist ergänzt, die rechten Schläfenhaare sind diffus verscheuert. Die Nase ist bis auf ein kleines Ansatzstück neu, Kinn und Doppelkinn sind geflickt, ein größerer Flicker sitzt am rechten Backenknochen. Der Hals ist nicht erhalten, die schiefe Kopfhaltung nicht gesichert. Die noch erhaltene Oberfläche ist stark übergangen.

Marmor, H. 24 cm

Die Haaranlage des Dargestellten läßt sich am besten hinter dem rechten Ohr erkennen. Hier sind kurze Haarsträhnen, deren Spitzen sich schuppenförmig überdecken, senkrecht herab und im leichten Bogen auf das Ohr zu gestrichen. Die Strähneneinteilung bleibt an der Oberfläche. Der schräg aufsteigende Rand der Schläfenhaare bildet einen stumpfen Winkel mit den geraden Stirnfransen. Die rechte Stirnhälfte überziehen zwei tief eingedrückte Falten, die kürzere von ihnen liegt nahe am Haaransatz, die tiefer eingerissene senkt sich im Bogen zur Nasenwurzel. Von der Nasenwurzel steigt ihr entgegen eine kurze steile Furche auf. Parallel dazu liegt eine weitere, weniger ausgeprägte Falte. Die Bildung der Brauen läßt sich nicht mehr erkennen. Der höchste Punkt ihres Bogens liegt über dem äußeren Augenwinkel. Das schlaff hängende Lidpolster trennt sich deutlich vom Oberlid. Dem durchhängenden Unterlid entspricht in linearer Bogenführung der Tränensack. Die Pupille ist als breite Sichelform gebohrt, die ein Irisring umgibt. Vom äußeren Augenwinkel strahlen vier Krähenfüße aus. Beide Nasenlippenfalten sind teils ergänzt und teils überarbeitet. Ihr Verlauf liegt parallel zum inneren Bogenstück der Tränen-

säcke. Die geschwungenen dünnen Lippen scheinen ebenfalls stark überarbeitet zu sein. Die Wiedergabe des Wangen, Kinn und Oberlippe bedeckenden Bartes wird an der linken unteren Wange deutlich. Eine Fülle kleiner Meißelschläge dringt hier direkt in die Oberfläche des Karnates ein.

Dieses Stück ist so stark verändert, daß eine stilistische Bestimmung kaum mehr, ein Erfassen der formalen Grundzüge nur mit Vorsicht möglich ist. Wichtigster Eindruck ist die Darstellung des weichen hängenden Fleisches in seiner Stofflichkeit, das Aufwölben und Nachgeben der weichen Partien gegenüber den kräftig eingekerbten Faltentälern. Die Wirkung der Augen wird durch die begleitenden Bögen der Brauen und Tränensäcke stark erhöht.

Arndt ¹⁾ schlägt eine Benennung als Maximinus Thrax vor. Er wies zwar auf die Ergänzung des Werkes hin, konnte aber unter einer Schicht Ölfarbe nur erkennen, daß die Nase angesetzt ist. Der Benennungsversuch hat zu einer häufigen Erwähnung dieses Werkes geführt, die sein Erhaltungszustand kaum rechtfertigt. Abgelehnt wurde diese Identifizierung immer wieder und mit Recht wegen der mit den Münzbildnissen deutlich nicht übereinstimmenden Physiognomie. ²⁾ J.

Meischner ³⁾ griff in einem nicht sehr glücklichen Versuch die alte Benennung wieder auf, da sie ein Replikenverhältnis zu einem Marmorporträt in den Uffizien und zu einem ehemals in Kairo befindlichen Bronzebildnis erkennen zu dürfen glaubte. Dieser Zusammenstellung entzog Parlasca ⁴⁾ den Grund, indem er in dem ägyptischen Bronzework und in einer nur aus einem Photo bekannten Bronze zwei Fälschungen nach dem Florentiner Bildnis erkannte. V. Poulsen ⁵⁾ der Meischners Zuordnung übernimmt, aber nicht die Benennung als Maximinus Thrax, sieht in der vermeintlichen Replikensreihe eine Darstellung des Constantius Chlorus überliefert. Diese späte Datierung greift Calza ⁶⁾ für Nr. 56 nicht wieder auf, sie entscheidet sich aus stilistischen Gründen für

eine vortetrarchische Entstehungszeit und trennt das Porträt in der Residenz damit von dem Bildnis aus Florenz. ¹⁴⁾ Mustilli ⁷⁾ erwähnt Nr. 56 kurz als zeitgleich mit einem gallienischen Bildnis im Mus. Mussolini. Dieses ikonographisch nicht bestimmbare Werk läßt sich mit anderen Privatporträts doch so weit vergleichen, daß seine Zeitstellung in Umrissen feststellbar wird. Der Kopf im Thermenmuseum, Nr. 279 ⁸⁾ und das von Felletti Maj verglichene Porträt, EA 1924/5, ⁹⁾ zeigen eine ähnliche weiche und stoffliche Wiedergabe des Karnates. Hierin sind auch die Bildnisse des Kaisers Balbinus ¹⁰⁾ vergleichbar. Durch ihr gesteigertes Haarvolumen und die zwar weiche, aber durch kräftige Falten grobteilig gegliederte Oberfläche stehen Nr. 56 zwei Werke im Thermenmuseum ¹¹⁾ und im Museo Mussolini ¹²⁾ besonders nahe. Die Führung der Stirnfalten ähneln bis zu einem gewissen Grade denen des Trajanus Decius Bildnisses im Kapitolinischen Museum. ¹³⁾ Das so häufig verglichene Florentiner Porträt ¹⁴⁾ bleibt wesentlich härter und starrer, nur die Augenpartie zeigt den immer wieder hervorgehobenen hohen Grad an Übereinstimmung. Zeitlich weiter fortgeschritten ist ein Porträt in Mailand, ¹⁵⁾ wie die Verfestigung und Systematisierung der Züge und die als erhabene, nur an der Oberfläche gepickte Kappe der Haare vergegenwärtigen. Wenn das Mailänder Porträt im letzten Jahrhundertviertel entstanden ist ¹⁶⁾ und durch die Bildnisse der Kaiser Trajanus Decius und Balbinus das Jahrzehnt von 240-50 benannt ist, ergibt sich für das Porträt in der Residenz am ehesten eine Entstehung um die Jahrhundertmitte. Die Verbindung mit den Bildnissen der frühen Gallienzeit gibt auch der Art der Haarwiedergabe ihren Platz. ¹⁸⁾

Anmerkungen:

- 1) Arndt, Text zu EA 1028, er meint "die Benennung hat große Wahrscheinlichkeit für sich"

- 2) Bernoulli, Icon. II, 3, S. 117 f.; Furtwängler, MJB, 1907, S. 11 Anm. 1; PECH, 1923, S. 107 Anm. 2; Schweitzer, Festschrift Byvanck, 1954, S. 182 Anm. 38; Felletti Maj, Iconografia 1958, S. 120, Nr. 84; v. Sydow, Spätantike Porträts 4. Jh., 1969, S. 158 Anm. 94; Graindor, BCH 1915, S. 357 Anm. 94 ohne Stellungnahme; Grundlegend: Wegner, 1971, S. 227
- 3) Meischner, AA 1967, Sp. 35 ff. Die von ihr erstmals gebrachten Photos geben leider gerade die ergänzten Teile des Porträts wieder.
- 4) Parlasca, AA 1969, Sp. 207 ff.
- 5) V. Poulsen, Medd. 1968, S. 81 ff. Abb. 19, 20. Er konnte die Arbeit von Parlasca noch nicht kennen.
- 6) Calza, Icon. 1972, S. 125/6 Nr. 33. Woher die falsche Provenienzangabe dort stammt ist mir nicht bekannt, die angegebene Höhe ist falsch, sie bezieht den ergänzten Hals mit ein.
- 7) Mustilli, Mus. Mussolini, 1939, S. 149 Abb. XCI, 1
- 8) Felletti Maj, Kat. Terme, Inv. Nr. 302. Sie datiert gegen 240.
- 9) Text G. Nicole, 1929. Er datiert in gordianische Zeit.
- 10) Wegner, S. 241 ff. Taf. 78,9
- 11) Felletti Maj, Kat. Terme, Inv. Nr. 8652. Sie datiert um 250.
- 12) Mustilli, s.o. Anm. 7. Er datiert um 250.
- 13) St. Jones, Mus. Cap., Sala d. Imp., Nr. 70; L'Orange, Abb. 2
- 14) Mansuelli, Kat. Florenz, Nr. 153a,b, Inv. 1914 Nr. 242, S. 119,20
- 15) Calza, S. 122, Nr. 30, Taf. XXIII, 60, 1; zur älteren Lit. v. Sydow, s.o.
- 16) s.o. und die dort referierten Meinungen von L. Canesi und V. Poulsen.
- 17) damit steht es den Werken von Anm. 11 u. 12 am nächsten.
- 18) Felletti Maj, Icon. Taf. 46, fig. 153,4; F. Poulsen, Kat. Kopenhagen, Nr. 766, Taf. LXV

S/90

EA 1034 r.

SF 15 u.r.

AEMILIAN LYBICUS MAURITIANUS IMP.CAES.

Ohne Hals; großer Flicken am l. Hinterkopf; äußerste Nasenspitze ergänzt; Flicken am r. Backenknochen.

Marmor, H. 22 cm

Die Haare des Dargestellten sind durch kurze sichelförmige Meißelhiebe zu kleinen Einheiten gegliedert. Der Verlauf dieser Strähnenwiedergabe geht vom Wirbel nach allen Seiten. Der Bart zieht sich als schmaler Streifen an den Kopfseiten und unter dem Kinn entlang, die Barthaare sind nur an den Seiten etwas länger und z.T. gelockt wiedergegeben auf die gleiche Art wie das Kopfhaar. Stirn und Wangenflächen bleiben in ihrer klaren Grundform ungegliedert. Die breiten mit struppigen Haaren besetzten Brauen wölben sich im starken Bogen, sie sind über der Nasenwurzel zusammengewachsen. Die durch eine tiefe Rinne jeweils vom Lipolster und vom Augapfel getrennten Oberlider schwingen im gleichen Bogen wie die Brauen. Sie übergreifen am inneren und äußeren Augenwinkel die Unterlider. Die plastisch breit vorstehenden Unterlider antworten dem Schwung der Oberlider mit weniger starker Krümmung. Die Karunkel ist gesondert gebildet und deutlich abgegrenzt. Die Pupille wird durch eine tiefe Bohrung wiedergegeben deren Sichelform schon fast zum Kreis geschlossen ist, ein kräftig eingeritzter Irisring umschließt sie. Die Nase ist nur wenig eingesattelt, ihr Rücken verläuft gerade. Ein dünner Schnurrbart aus langen Strähnen läßt die Mitte der Oberlippe frei und steht nicht in Verbindung mit dem Kinnbart. Die geschwungenen Lippen sind geöffnet, die Mundwinkel leicht gebohrt. Das kleine runde Kinn ist durch eine hochsitzende Grube von der etwas hängenden Unterlippe getrennt. Der Kopf zeigt eine leichte

Asymmetrie, die linke Gesichtshälfte ist breiter als die rechte, das rechte Auge größer und stärker gewölbt, der rechte Lippenteil springt weiter vor.

Die Gesichtsoberfläche ist mit Säure behandelt, Einzelheiten sind verdeutlichend nachgearbeitet.

Der mächtige, gerundete Schädel gibt diesem Kopf ein kompaktes Aussehen. Der schmale das Gesicht nur rahmende Bart und die dünne Haarkappe ordnen sich ebenso wie die anliegenden Ohren ¹⁾ ganz dem Kontur des Schädels unter. Die ungegliederten Flächen der Stirn und Wangen nehmen die vereinfachte zur geometrischen Abstraktion neigenden Form auch im Gesicht wieder auf. Stark betont sind dagegen die kräftig umrissenen großen Augen und die ihre Wirkung erhöhenden Brauen. Der durch die geöffneten Lippen starr wirkende Mund ist erst in zweiter Linie ausdrucksbestimmend. Die gleichschwingenden Bögen der Brauen und Oberlider denen die Irisringe und Unterlider antworten sind durch ihre systematisierte Anlage zum betonten Mittelpunkt des Gesichtsausdrucks geworden.

Arndt bezeichnet im Text zu EA dieses Porträt als ein ausgezeichnetes Werk aus der zweiten Hälfte des 3. Jh., Graindor ²⁾ erwähnt das Werk im Zusammenhang mit dessen gebogener Strähnenwiedergabe nur kurz.

Dies Bildnis steht in einem Typ der durch die Porträts Alexander Severus' ³⁾ bestimmt wurde. Enger verwandt sind die ebenfalls diesem Typ folgenden Bildnisse des Gordian III, ⁴⁾ denen eine etwas größere Härte und eine verstärkte Betonung des Blicks durch die Augenbrauen eigen sind. Die Entstehungszeit des Residenzporträts ist durch diese Gebundenheit an den Bildnistyp am ehesten im 2. Viertel des 3. J. zu vermuten.

Es schließt sich unter den Privatporträts besonders eng an ein Kosmetenbildnis aus Athen ⁵⁾ an, von dem ich mit Lattanzi und Graindor entgegen L'Orange annehme es sei eben-

falls in diesem Zeitraum entstanden. Es zeigt eine ähnliche nicht ganz so stark systematisierte Bildung der Augenpartie und den selben geschwungenen kleinen Mund mit geöffneten Lippen.

Gut vergleichbar ist weiter ein jugendliches Bildnis im Thermenmuseum, ⁶⁾ bei dem die übereinstimmende Bogenführung von Oberlidern und Brauen jedoch nicht so stark mit der Schädelrundung korrespondiert wie bei Nr. 57.

Die Form der kleinen sichelartig gebogenen Haarsträhnen kehrt hauptsächlich an Arbeiten aus dem östlichen Reichsgebiet wieder. Beispiele aus dem engeren Umkreis des Porträts in der Residenz sind, der Kosmet L 27, ⁷⁾ der Kopf aus der Athener Agora Nr. 46, ⁸⁾ und ein Kopf von einem attischen Sarkophag. ⁹⁾ Die Eigenart der an der Nasenwurzel buschigen, an den Enden gestrichelt wiedergegebenen Augenbrauen zeigt ein Kopf im Sion House, ¹⁰⁾ den Poulsen sicher richtig um die Mitte des Jahrhunderts datiert. Die Barttracht, der schmale nur an den Seiten und unter dem Kinn wachsenden Backenbart und den davon getrennten Schnurrbart, gibt eine Mode des heranwachsenden Alexander Severus wieder.

Es läßt sich zusammenfassend sagen, daß der Typ des Porträts in der Residenz in der Zeit von Alexander Severus bis einschließlich Gordian III für Kaiserbildnisse Verwendung fand. Die formale Ausprägung dieses Werkes weisen es jedoch eher an das Ende dieses Zeitraums. Durch die Wiedergabe des Haares wird eine Beziehung zu Porträts östlicher Provinienz hergestellt.

Anmerkungen:

- 1) Aus der Asymmetrie des Kopfes ergibt sich eine Wendung zu seiner rechten Seite, so daß sich das linke, etwas abstehende Ohr optisch dem Schädel nähert.
- 2) Graindor, BCH 1915, S. 272 Anm. 3

- 3) Wiggers-Wegner, S. 177 ff.
- 4) J. Bracker, Neue Methode zur Bestimmung der Bildnisse Gordian III, Diss.; besonders Typ V
- 5) Lattanzi, Nr. 26, datiert 235-51; Graindor, Nr. 22, datiert Zeit des Gordian III; L'Orange, Nr. 8, datiert 222-235; Athen, NM 391.
- 6) Felletti. Maj, Kat. Mus. Terme Inv. Nr. 4178, S. 145/6; sie datiert in die Zeit Gordian III.
- 7) Graindor, Nr. 24; L'Orange, Nr. 3; Lattanzi, Nr. 27; Athen NM 406
- 8) Harrison, S. 60/1, Taf. 29 u.; sie datiert ins 3. Viertel 3. Jh.
- 9) Graindor, S. 358 f., Abb. 27; L'Orange, Nr. 3, fig. 13/15;
- 10) Poulsen, PECH Nr. 111, S. 111
- 11) Wiggers-Wegner, S. 178, Taf. 44e,f,g

S/30

EA 1035 r.

SF 5 u.r.

M.SYLVIVS OTHO L.SYLVII F.IMP.CAES.

Ohne Hals; ergänzt sind: beide Ohren, Flicken am r. Hinterkopf, die Nase, beide Brauen einschließlich der Lidpolster außer am Nasenansatz, das Kinn vom Bartansatz bis zur Unterlippe. Das r. Auge und ein Teil der darunterliegenden Wange sind ergänzend überzogen. Die Haare über der Stirnmitte bis zur linken Stirnecke und ein angrenzender Teil der Stirn sind stark bestoßen, ebenso der Schnurrbart bis auf die Ecken. Die Gesichtsoberfläche ist übergangen.

Marmor, H. 25 cm

Die Haare des Dargestellten sind durch punktförmige dichte Einschlüge auf einer nur wenig über das Gesicht erhabenen Kalotte wiedergegeben. Der Absatz des Haares zum Gesicht ist sehr scharf, sein Verlauf steigt an den Schläfen gerade auf, nach einem fast rechtwinkligen Umbruch an den Stirnecken, führt er im leichten Bogen in die Stirn. Den scharfen Absatz führt auch der ebenfalls kaum erhabenen Kinnbart weiter. Dieser geht in einem schmalen Streifen vom Haupthaar aus, verbreitert sich dann und führte wahrscheinlich wieder schmaler unter dem Kinn entlang. Das Barthaar ist durch kurze Meißelhiebe wiedergegeben und unterscheidet sich dadurch vom Haupthaar, es wirkt so etwas länger. Die Stirn überzieht waagerecht eine schwache Furche. Die zusammengewachsenen Brauen waren ebenfalls durch punktförmige Einschlüge haarig dargestellt. Das mandelförmige Auge zeigt ein breites Oberlid, das am äußeren Winkel weit über das Unterlid ausgreift, die Karunkel ist gesondert gebildet. Die Pupille ist durch eine wenig tiefe Bohrung wiedergegeben, die von einem geritzten Irisring eingefasst wird. Der Blick geht zur Rechten des Dargestellten. Das Unterlid ist durch eine plastische Einziehung von den Wangen getrennt.

Die Nasenlippenfalten gliedern die hageren Wangen schwach. Das Kinn ist im Verhältnis zur hohen Stirn wenig entwickelt. Der Mund wird von dünnen geraden Lippen gebildet. Seine Winkel zeigen eine weiche Einbettung.

Dieser Kopf weist eine deutliche Asymmetrie auf: die rechte Kopfseite fällt steiler in die Tiefe ab, die rechte Schläfe zeigt eine Auswölbung, der rechte Bartrand nimmt einen stärker in die Wangenfläche eingebuchteten Verlauf.

Wie die Verschuerungen im Haar zeigen, ist dessen Oberfläche nicht überarbeitet, ebenso wenig wie das Barthaar. Der übrige Erhaltungszustand läßt eine Bestimmung auf Grund der stilistischen Eigenarten nicht mehr zu.

Arndt spricht im Text zu EA von einer vortrefflichen Arbeit der 1. Hälfte des 3. Jh.

Während die Kopfhaare ganz auf ihren optischen Wert reduziert sind, werden die Barthaare mit einem, wenn auch geringen Volumen wiedergegeben. Die punktartige Haarangabe auf der leicht erhabenen Kalotte zeigt keine Richtungsbezogenheit der Meißelschläge. Das Beibehalten der ursprünglichen Strähnenrichtung beobachtet L'Orange ¹⁾ bis gegen das Ende der vierziger Jahre. Für die allmählich wieder voluminöse Bartdarstellung führen Inan-Rosenbaum ²⁾ die Zeit des Phillipinus und des Trebonianus Gallus an. Beides zusammen ergibt für das Residenzporträt ein Entstehungsdatum von um oder nach 250.

Eine vergleichbare Haar- und Bartanlage bietet ein allerdings schlecht erhaltenes Stück aus Kleinasien, das Inan-Rosenbaum in die Zeit des Decius datieren. ³⁾ Neben derselben Haar- auch dieselbe Brauenwiedergabe aus kleinen Meißelschlägen weist ein Kopf im Thermenmuseum auf, er wird in der Zeit des Phillipus Arabs entstanden sein. ⁴⁾ Auch das von Felletti Herennius Etruskus benannte Porträt im Thermenmuseum stellt sich verwandt neben das Residenzbild-

nis. 5) Es entsprechen sich der hohe, gewölbte Schädel und das schwach ausgebildete Untergesicht, die nur auf die Mundpartie beschränkte Plastizität der Oberfläche, die kaum betonten tiefliegenden Augen und die wenig gewölbten Brauen. Mir scheint hier eine über das Physiognomische hinausgehende zeitbedingte Übereinstimmung im Formalen vorzuliegen. Die Entstehung dieses Porträts ist daher in den Jahren bald nach 250 anzusetzen.

Anmerkungen:

1) L'Orange, S. 3-4

2) Inan-Rosenbaum, Nr. 268, S. 194, Taf. 146, 1-2

3) Inan-Rosenbaum, Nr. 130, S. 118, Taf. 78, 1-2

4) Invnr. 125566; Kat. Felletti. Maj, Nr. 294

5) Felletti Maj, Icon., Taf. 34, 105, S. 197, Nr. 252; Kat. Terme, Nr. 293, Inv. Nr. 632

Ergänzt sind das l. Ohr und die Nase; Flecken am äußeren r. Ohrrand, an beiden Brauen und an der Kinnschuppe; über dem r. Ohr ein 6-5,5 cm großes Teil in Stein eingesetzt; geringfügige Stoßstellen im r. Schläfenhaar; kleine senkrechte Ritzstelle auf der Unterlippe. Die Oberfläche der Haare ist sehr glatt.

Heller feinkörniger Marmor, H. 18 cm

Die Haarsträhnen sind in eine dünne Kalotte durch Meißelschläge eingesenkt. Am vorderen Haarrand und besonders an der rechten Schläfe sind sie fein und eng nebeneinander gelegt, weiter oben und am Hinterkopf sind die Strähnen größer wiedergegeben, die Einschlüsse liegen weiter auseinander. Der Verlauf der Strähnen geht vom Wirbel nach vorne, wo diese zu den Schläfen umbiegen. Vor den Ohren laufen die Haare in je einer kleinen Strähne aus. Der Haarrand zeigt über der Stirn eine Asymmetrie. Nach einer kurzen Ausbuchtung an der rechten Schläfe entsteht über dem äußeren Augenwinkel eine scharfe Ecke, von dort steigt der Haarrand zum höchsten Punkt über dem linken Auge an, nur unterbrochen von einer sehr kleinen Gabelung der Strähnen über der Stirnmitte. Über dem linken Auge entsteht wieder eine scharfe Ecke durch eine ähnliche Ausbuchtung des Haarrandes, der jedoch in längerem Bogen allmählich in die Schläfensträhne übergeht. Die Entfernung von der Mittelachse zur linken Haarecke ist geringer als diejenige zur rechten. Die hohe Stirn zeigt keine Gliederung, die schwache Furche über der rechten Braue ist eher als eine Verletzung anzusehen. Die rechte Braue ist völlig verschliffen, die linke ist am inneren Ansatz scharfgratig und ohne Behaarung wiedergegeben. Die großen gewölbten Augen haben sehr deutlich abgegrenzte Lider. Die Rinne zum Lidpolster ist scharf gearbei-

tet. Das Unterlid setzt sich plastisch von den Wangen ab. Die große Karunkel ist weit zur Seite ausgezogen. Die Pupille wird durch eine tiefe Bohrung wiedergegeben, rechts erscheint eine Stegzung, links nur ein einfaches Loch. Ein dünner Irisring umschließt die dicht unter den Oberlidern liegenden Pupillen. Die flachen Wangen bleiben fast ungegliedert: die Backenknochen treten schwach hervor und in der Höhe des Mundes wölbt sich das Karnat ein wenig. Der kleine Mund zeigt eine geschwungene Oberlippe und eine etwas zurückweichende Unterlippe. Der rechte Mundwinkel ist gebohrt, beide sind weich in das umgebende Karnat eingebettet. Die Kinngrube bleibt ganz flach, das kleine Kinn ist wenig ausgeprägt. Der in der Vorderansicht gleichmäßig gerundete Schädel ist am Wirbel etwas abgeplattet, die Nackenlinie ist eingezogen. Von der größten Breite des Schädels über den Ohren läuft der Umriss kontinuierlich schmaler werdend in dem kleinen Kinn zusammen.

Die dreieckige Gesichtsform wirkt sehr gestreckt, der Ausdruck des Gesichtes ist hauptsächlich in den großen Augen gebannt. Ausgesprochen persönliche Züge weist dies Gesicht nicht auf, die eigenartige Haarrandbegrenzung ausgenommen.

Dieses Bildnis eines ernsten am Betrachter nach rechts vorbeisiehenden Jungen bezeichnet Arndt ¹⁾ als eine gute Arbeit gordianischer Zeit. Seine gordianische Entstehungszeit nehmen auch Felletti Maj ²⁾ und Becatti ³⁾ an, dagegen entscheiden sich für die Mitte des Jahrhunderts Mustilli ⁴⁾ und Schweitzer. ⁵⁾ Bracker ⁶⁾ weist das Stück aus stilistischen Gründen in die Zeit des Alexander Severus. Dagegen hat F. Poulsen ⁷⁾ das Porträt in der Residenz wiederholt als eine Darstellung des Philippus minor bezeichnet.

In der von F. Poulsen Philippus minor benannten Gruppe von Bildnissen wollten L'Orange, ⁸⁾ Felletti Maj ⁹⁾ und Giuliano ¹⁰⁾ einen frühen Porträttyp des Alexander Severus sehen,

dies lehnt aber Wegner ¹¹⁾ überzeugend ab. Kennzeichen dieser Gruppe ist der asymmetrisch verlaufende Haarrand. Als Hauptstück der Gruppe hat das Bildnis in Kopenhagen, Nr. 747, zu gelten, da von ihm eine Replik existiert. ¹²⁾ Der mit einer leichten Ausbiegung schräg nach der linken Schläfe aufsteigende Haarrand zeigt über dem linken Auge eine kleine Scheitelung, sein höchster Punkt liegt über dem rechten Auge, nach dem eine kleine kräftige Ausbuchtung folgt. Hierin schließen sich die zwar ähnlichen, aber nicht im Replikenverhältnis stehenden Porträts im Mus. Kap. ¹³⁾ im Mus. Torlonia ¹⁴⁾ und ein weiteres Porträt in Kopenhagen an. ¹⁵⁾ Dieses Charakteristikum verbindet also eine Reihe von Knabenporträts, daß es sich hierbei um ein Prinzenbildnis aus dem 2. Viertel oder der Mitte des 3. Jh. handeln wird, ist eine berechnete Annahme.

Das von Poulsen dieser Gruppe zugerechnete Porträt in der Residenz zeigt jedoch gegenüber dem Kopenhagener Bildnis, 747, eine Abänderung der asymmetrischen Haarbegrenzung. Der schräge Schläfenrand links ist stärker ausgebogen und das rechte Schläfenmotiv breiter ausgezogen, die kleine Scheitelung liegt in der Stirnmitte und es entstehen neben den beiden Schläfenmotiven deutliche Haarecken. Dennoch wird es sich hierbei nicht um das Porträt einer anderen Person, sondern um eine Variante der Grundfrisur handeln. Das Motiv der Stirnhaare ist zu ungewöhnlich und deshalb als für einen bestimmten Menschen kennzeichnend verwendet worden. Die Abweichung liegt noch innerhalb des als typisch Wiedererkennbaren.

F. Poulsen hat diese Gruppe nun mit Hilfe des Münzvergleichs als die Bildnisse des Philippus minor bestimmt. Die von ihm angegebenen Münzen zeigen den Kaisersohn im Rechtsprofil also von der weniger charakteristischen Seite. ¹⁶⁾ Von den bei Delbrück abgebildeten Stücken auf denen Philippus minor im Linksprofil erscheint, ¹⁷⁾ zeigen gerade die

besser erhaltenen Stücke einen stumpfen Winkel an der Haarecke also nicht die schräge Linie des Kopenhagener Porträts. Irgendeine asymmetrische Besonderheit ist aus den Münzbildnissen im Gegensatz zu Poulsens Behauptung nicht zu entnehmen.

Bei einem Vergleich von Nr. 59 mit dem Werk in Kopenhagen, 747, entsprechen sich der längliche Schädel, dessen kräftige Wölbung und das dreieckige Zusammenschließen des Unter Gesichtes, auch die Wiedergabe der geschwungenen Lippen zeigen eine gewisse Übereinstimmung. Die Augenform ist beim Porträt in der Residenz ungleich größer und verschieden ausgebildet, ihre Wirkung bestimmender. Das kapitolinische Bildnis ist physiognomisch durch die Höhe der Stirn und die Größe der Augen noch eher verwandt zu nennen. Während Felle-tij Maj ¹⁸⁾ die hohe Stirn, die kräftigen abgesetzten Lippen und das kleine Kinn als typische Merkmale nennt, gibt Delbrück folgende Entwicklung für das Bildnis des Philippus minor an: ¹⁹⁾ einem zunächst kindlich krummnasigen Gesicht folgt ein ungefügter Knabekopf mit eckigem Schädel und meist gestreckter Nase. Ein mehr akademisches Profil ist seltener und durch Übergänge mit dem Knabentypus verbunden. Seit 247 wird Philippus minor erwachsener, ephebenhafter dargestellt.

Daß es sich vom Typ her bei Nr. 59 um ein ephenhaftes Bildnis handelt ist deutlich, seine Züge unterliegen der von Alexander Severus geprägten Bildnisform. Doch allein durch die Wiedergabe der Haare hebt es sich von Porträts dieser Zeit ab. Die Strähnen sind grob eingeschlagen, ihre Führung ist richtungsbestimmt, sie bilden aber keine umrissenen Locken. Diese Form ist nach L'Orange für die Jahre von 240-50 typisch. ²⁰⁾ Auch die Art der straff gespannten Gesichtsflächen zeigt die Nähe zu gallienischen Porträts, deren Oberfläche sphärisch gespannt genannt werden kann. ²¹⁾ Die Grenzen der Einzelteile sind jedoch nicht so stark be-

tont wie bei den Bildnissen Gordians III. ²²⁾ Zwar wirkt das Residenzporträt ernst, aber nicht träumerisch weich wie häufig severische Bildnisse. Ergibt sich daraufhin eine Entstehungszeit gegen die Mitte des Jh. so rückt es damit in die Lebenszeit des Philippus minor, der zwölfjährig, 249, zusammen mit seinem Vater ermordet wurde und dessen frühesten Bildnisse seit seiner Ernennung zum Caesar 244 zu erwarten sind.

Wenn auch der Zeugniswert der Münzbildnisse keine eindeutige Zuweisung der Porträtgruppe als Darstellung des Philippus minor ermöglicht, so spricht doch die Wahrscheinlichkeit für diese Benennung.

Die Bildnisse des Gordian III. sind von Bracker ²³⁾ gründlich untersucht worden, diejenigen des Herennius Etruscus und des Hostilian sind wegen der Kürze der Regierungszeit kaum so zahlreich zu erwarten, zumal sie 250 mit ihrem Vater zu einem Gotenkrieg aufbrachen. Delbrück stellt eine Ähnlichkeit ihrer Münzbildnisse mit denjenigen des Philippus minor fest, da die Münzstätten auf dessen Bildnis als Vorlage zurückgriffen. ²⁴⁾ Die Bildnisse des Volusianus ²⁵⁾ müßten einen jungen Mann in etwas höherem Alter darstellen, als die bisher erwähnten Caesares. Die Söhne des Gallienus, Valerian II und Saloninus zeigen meist etwas volleres Haar. ²⁶⁾

Philippus minor, der von Sommer 244 an in Rom war und in dessen Lebenszeit die Tausendjahrfeier der Stadt Rom, 248, fällt, hat damit auf Grund eines einfachen Ausschlußverfahrens die größte Wahrscheinlichkeit für sich mit der Porträtgruppe gemeint zu sein. Die beträchtlichen Abweichungen in der Physiognomie, die sich innerhalb der Gruppe feststellen lassen, sprechen für verschiedene Entstehungsorte auch außerhalb Roms. Sie sind keine Seltenheit an den Bildnissen der Angehörigen des Kaiserhauses, das Motiv der Stirnhaarbegrenzung sorgte hier für die nötige Konstante zur Wiedererkennung.

Anmerkungen:

- 1) Arndt, Text zu EA 1027
- 2) Felletti Maj, Kat. Terme, S. 145,6, Nr. 290
- 3) G. Becatti, ~~Le~~Arti 2, 1939/48, S. 8 Anm. 37
- 4) Kat. Mus. Musollini, S. 39, Nr. 106, Taf. XXIX
- 5) Festschrift Byvanck, 1954, S. 180 Anm. 30
- 6) Bestimmung der Bildnisse Gordians, Diss. 1965, S. 84,5 u. 88
- 7) PECH, S. 109, Nr. 107 Anm. 1 u. S. 110, Nr. 110 Anm. 5 dasselbe Stück als Nr. 766a im Kat. Kopenhagen, 1951, S. 532; Text zu EA 3030
- 8) Studien zu spätantiken Porträts, S. 94,5,6
- 9) Icon., S. 88-92
- 10) Arch. Class. 3, 1951, S. 181 ff.
- 11) Wiggers-Wegner, Caracalla, S. 187,8 zu Kopenhagen 747, 748, 756; S. 188,9 zu Leningrad, Eremitage Inv. 281; S. 191,2 zu Mus. Kap. Imp., 69; S. 196 zu Torlonia, Nr. 596; S. 198 zu Villa Albani, Casino, 937; S. 199 zu Toulouse, Mus. Raymond, Esperandieu II Nr. 1003
- 12) Kop. Nr. 748, Kat. Fr. Poulsen, S. 519,20, Taf. LXIII
Kop. 747 Kat. Fr. Poulsen, S. 518,9, Taf. LXIII; ABr. 557
- 13) Mus. Kap. Imp. 69, St. Jones, S. 209, Taf. 50; Hekler, Taf. 296b
- 14) Visconti, Monumenti, S. 406, Nr. 596, Taf. 154
- 15) Kat. Fr. Poulsen, Nr. 596, S. 524, Taf. LXIV
- 16) Poulsen, Text zu EA 3030; Kubischek, Taf. 8, 132-4
- 17) Delbrück, Münzbildnisse, Taf. 6, 15 Vs; Taf. 7, 22; Taf. 8, 23, 26, 28. Furtwängler, Die antiken Gemmen, Leipzig-Berlin, 1900 I, Taf. 48, 31. Der Karneol gibt ebenfalls das Linksprofil mit einer deutlichen Haarecke wieder.
- 18) Icon., S. 182

- 19) Münzbildnisse, S. 83
- 20) Spätantike Bildnisse, S. 4-5
- 21) L'Orange, S. 7
- 22) s. das Bildnis in Berlin, R. 102, Taf. 66, das nach Bracker, S. 70-72, im Frühjahr 239 entstanden ist.
- 23) Bracker, Diss., s.o. Anm. 6
- 24) Delbrück, Münzbildnisse S. 85 ff., Taf. X, 15-25; Fell., Icon., S. 196 ff.
- 25) Delbrück, S. 90 ff., Taf. XI; Felletti Maj, Icon., S. 207 ff. Sein unbärtiges Bildnis ähnelt dem des Herennius (Delbrück, S. 93).
- 26) Delbrück, S. 120, Taf. XIII; Felletti Maj, Icon., S. 241 ff.

59 a

Schwertbandbüste; EA 1027

Ergänzt ist der untere Teil des Büstenstammes, der Büstenfuß und das Indextäfelchen fehlen, der 1. Oberarmrand einschließlich der 1. Achsel ist angesetzt.

Heller feinkörniger Marmor, H. 22 cm

Die beiden Oberarmansätze einschließende Büstenform reicht in der Mitte ungefähr zwei Rippen weit über die Lage der Brustwarzen hinab. Nur der mittlere Teil zeigt unten einen geraden Abschluß, die Linie von dort zur Achsel ist kräftig gebogen. Auch der Oberarmabschluß paßt sich dieser gerundeten Kantenführung an. An der rechten Achsel ist das Aufeinandertreffen der Hautteile durch eine kleine Falte verdeutlicht. Von der rechten Schulter ist ein Riemen in leichtem Bogen diagonal über die Brust gelegt, er endet am Büstenrand unter der linken Brustwarze. Der Rand des Riemens ist durch eine schmale Kante abgeteilt. Er ist nicht straff wiedergegeben sondern durch leichte Erhebungen an der Oberfläche und Einbuchtungen am Rand locker gewellt dargestellt. Die Oberfläche des Brustkorbes zeigt nur eine schwache Plastizität. Die weit auseinander liegenden Brustwarzen erheben sich ganz wenig über ihre Umgebung. Die Rückseite ist mit groben Werkzeugschlägen ausgehöhlt, die an der Oberfläche stehen blieben. Der Büstenstamm hebt sich wenig von der flachen Aushöhlung ab. Die Einziehung der rechten Achsel tritt an der Rückseite als Wölbung hervor. Das kurze erhaltene Halsstück zeigt keine Muskelangaben.

Arndt ¹⁾ bezweifelt mit Recht die Zugehörigkeit der Büste zu dem aufgesetzten Kopf. Die nackte Büste mit einem Schwertriemen würde im Zusammenhang mit einem Kopf aus der Mitte des 3. Jh. befremden.

Der Typ der Schwertbandbüste kommt seit flavischer Zeit vor, häufiger ist er in trajanischer Zeit. Unter der Regie-

rung des Hadrian nimmt seine Beliebtheit langsam wieder ab. ²⁾ Die in flavischer Zeit deutlich fünfeckige Büste, die tektonisch wirkt, reicht mit dem Bruststück nicht ganz so weit herunter wie das vorliegende Stück. ³⁾ Die Länge dieser Büste entspricht dem unter Hadrian erreichten Format, die geringe Breite aber, der steile Abfall der Seiten mit gerundetem Kontur und die kurzen Armstümpfe entsprechen keiner bekannten Form der antiken Büste. Auch der leicht gebogene Verlauf des Schwertbandes, sowie sein gewelltes Aufliegen sind ohne Beispiel.

Anmerkungen:

1) Arndt, Text. zu EA 1027

2) z.B. Mus. Kap., St. Jones, S. 304, Nr. 56, Taf. 74 u.r.; Mus. Cons., Daltrop, Abb. 5, Inv. 2431; New York, Daltrop, Abb. 7, ÖJH, 1922-4, Abb. 63; Solothurn Privatslg., Jucker, Blätterkelch, S. 78, Taf. 27; Fulda, Fasanerie, Heintze, Nr. 34, Taf. 58

3) Hekler, ÖJH 1922-4, S. 188

S/51

S F 9 o.1.

LEPIDA CLAUDII SPONSA

Halsansatz unkenntlich verschmiert; Gesicht mit einer dünnen Schicht Acalith überzogen; am vorderen Scheitelzopfteil beide Ecken abgestoßen.

Marmor, H. 21 cm ohne Hals

Die Haare der Dargestellten sind locker nach hinten gekämmt, in Nackenhöhe werden sie zu 14 kleinen Zöpfen geflochten, die als breites Band über den Hinterkopf gelegt sind und vorne fast den Haaransatz wieder erreichen. Dort wo der geflochtene Teil auf dem einfach gekämmten Haar aufliegt entsteht an den Seiten ein scharfer Rand. Vorne dagegen sind die Zopfstränge eingerollt wiedergegeben. Unterhalb der freibleibenden Ohren schwingen die umgeschlagenen Haare zur Seite aus.

Nach einem alten Photo ¹⁾ ist die Gesichtsoberfläche verschleiert, l. Braue und Schläfe, Nase, Mund und Kinn sind ergänzt, die r. Braue ist geflickt. Im rechten inneren Augenwinkel sitzt ein scharfes Bohrloch. Das rechte Auge zeigt eine große Doppelbohrung mit feinem trennenden Sporn, die Pupillenangabe ist dicht an das Oberlid gerückt, der Blick geht nach rechts. Die Augen sind klein und wirken nicht besonders betont.

Diese sogn. Scheitelzopffrisur wird im Laufe des 3. Jh. von vielen Kaiserinnen getragen, an ihrer Münzbilder läßt sich die Modetendenz erkennen, den Scheitelzopf immer weiter über den Wirbel hinaus nach vorne zu legen. Auf den Münzbildern der Severina ²⁾ reicht er bis zum vorderen Haaransatz. Ganz so weit ist der Scheitelzopf des Porträts in der Residenz nicht nach vorne gezogen, er entspricht eher der Frisur der Sulpicia Dryantilla. ³⁾ Die auffallende Breite

des Scheitelzopfes verbindet dieses Porträt mit einem Frauenkopf in Fulda.⁴⁾ Dort waren die ausschwingenden unteren Haare zum Ansetzen gearbeitet und sind verloren. Bei Nr. 60 ist dieser Teil fast massiv gelassen, die geringe Aushöhlung gibt der Partie Stabilität. H. v. Heintze datiert das Werk in Fulda auf Grund überzeugender stilistischer Vergleiche in die Jahre vor den Tetrarchen.⁵⁾ Die Wiedergabe der Gesichtszüge ist bei dem Porträt in der Residenz nicht mehr auswertbar.

Nach der Aussage der Münzen handelt es sich um ein Frauenporträt aus dem 3. Viertel des 3. Jh., das leider schlecht erhalten ist.

Anmerkungen:

1) S/51

2) Die Münzen der Gattin des Aurelian erstreckt sich von 270-75 Felletti Maj, Icon., Nr. 178, Taf. LII; Wessel, AA, 1946/7, Sp. 67,8

3) Münzen der Mutter des Regalian lassen sich zwischen 261 - 63 nachweisen. Wessel, s.o.; Felletti Maj, Icon. Nr. 156 Taf. XLVII

4) H. v. Heintze; Kat. Fasanerie Fulda, Nr. 53

5) Vergleich mit dem Bildnis des Carinus, Mus. Cons., Felletti Maj, Icon., Fig. 203, Taf. LVIII, Sala dei Magistrati

S./67

SF 12 o.1.

POPEA NERON. UXOR

Es fehlen der Hals und der Hinterkopf, auf der senkrechten Fläche am Hinterkopf punktartige Schlaglöcher, Haarwelle über dem r. Ohr abgeschlagen, Nase angesetzt, beide Brauen und das r. Auge bestoßen, Lippen in der Mitte überschmiert, Flecken am Kinn, senkrechte Abarbeitungsspuren am vorderen Rand der Haarrolle.

Marmor, H. 22 cm

Die Dargestellte trägt das Haar in der Mitte gescheitelt und in scharf ondulierten Wellen zu beiden Seiten über die Ohren gezogen, es fällt bis in Kinnhöhe hinab. Ein breiter Strang aus geflochtenem Haar legt sich vom Nacken über den Oberkopf, er endet eine Handbreit über dem Haaransatz. Über der Stirn, wo er eingeschlagen wird, entsteht eine hochstehende Fläche. Die Flechten sind durch sich diagonal kreuzende Linien wiedergegeben. Die scharfe Binnenzeichnung der Haarsträhnen betont deren gewellten Verlauf. An der linken Schläfe löst sich eine Strähne aus dem festen Lockenverband und nimmt einen flacheren Verlauf. Die von vorn sichtbare Innenseite der im unteren Teil etwas abstehenden Haare ist auf der rechten Seite in senkrecht liegenden Strähnen wiedergegeben, an der linken läuft die gekerbte Einteilung schräg seitwärts. Unter der niedrigen unegliederten Stirn liegen die kaum gerundeten Bögen der durch kräftige Schnitte wiedergegebenen Brauen. Das Lidpolster trennt eine tiefe Ritzlinie von den flachen breiten Oberlidern. Die hochsitzende Pupillenangabe wird durch eine Doppelbohrung mit schmalen langen Steg gebildet, die von einem tiefeingedrückten Irisring in weitem Bogen umfaßt wird. Die inneren Augenwinkel sind gebohrt. Die schwache Abgrenzung der fast gerade verlaufenden Unterlider läuft nach unten in die Wangen

aus. Die recht vollen und breiten Wangen enden in einem kleinen und schwach ausgebildeten Kinn. Der kleine Mund zeigt volle geschwungene Lippen, der linke Mundwinkel ist gebohrt, das Philtrum deutlich abgegrenzt wiedergegeben.

Dieser Kopf weist eine deutliche Asymmetrie auf, die linke Gesichtshälfte ist breiter, das linke Auge und die linke Braue sind flacher und gestreckter gebildet, die Haare der linken Seite stehen weiter vom Gesicht ab. Hieraus ergibt sich eine Wendung des Kopfes zu seiner Linken. Der Blick der Dargestellten geht nach rechts aufwärts. Durch die jetzige Sockelung wird die Asymmetrie optisch verstärkt.

Der Kopf ist in allen linearen Angaben verdeutlichend überarbeitet. Die Abarbeitung am Hinterkopf deutet auf eine geplante Ergänzung hin, da sich die durch Meißelschlaglöcher aufgerauhte Oberfläche nur so erklären läßt, war diese wohl in Stuck geplant.

Dieses Frauenporträt zeigt eine Art der Helmfrisur wie sie als frühestes von den Münzen der Kaiserin Severina ¹⁾ bekannte ist. Der fast bis zur Stirn nach vorne gezogene Scheitelzopf und die scharf gebrannten Wellen der übrigen Haare, welche die Ohren bedecken, finden sich auch an einem Frauenkopf in Oslo. ²⁾ Die breite und sehr hochragende vordere Partie des Scheitelzopfes, die durch das Umschlagen der geflochtenen Haare entsteht, verbindet diese beiden Porträts ebenfalls miteinander. Leider ist das Werk in Oslo im Gesicht stark überarbeitet, L'Orange datiert es wegen der fehlenden Augenbohrung sehr spät im 3. Jh. ³⁾ Auf den Münzen der Helena aus dem frühen 4. Jh. ⁴⁾ bedecken die Haare zwar die Ohren, hierfür gibt es auf den Münzbildnissen des 3. Jh. keinen Beleg, ⁵⁾ der umgeschlagene Scheitelzopf ist aber oft nicht mehr geflochten sondern gedreht oder einfach zusammengekommen. Gemeinsam mit durchgehend ondulierten Haaren findet sich der geflochtene Scheitelzopf als Frisur der Helena gar nicht. ⁶⁾ Die summarische Dar-

stellung des geflochtenen Haares ohne Angabe der einzelnen Zopfstränge zeigt auch ein sehr qualitätvolles Frauenporträt im Mus. Cons. das um die Jh.-wende entstanden ist. ⁷⁾ Ein unvergleichlich geringeres Werk in Catania ⁸⁾ weist die gleiche gröbere Wiedergabe der Zöpfe auf wie das Porträt in der Residenz.

Ein schöner Frauenkopf in Fulda ⁹⁾ stellt sich in der Wiedergabe des Karnates verwandt neben Nr. 61. Die Art wie die volle Wangenpartie in das kleine runde Kinn übergeleitet wird und die Wiedergabe der Kinngrube weisen eine beachtliche stilistische Ähnlichkeit auf. Die Augenpartie von Nr. 61, die durch die schmale Orbitalzone etwas gedrückt wirkt, weicht von dem Vergleichswerk ab, beide zeigen jedoch die hochgelegene Pupille, deren Blick schräg nach rechts oben geht. Dieser schräg aufwärts gerichtete Blick verbietet ein Datum zu nah an konstaninischer Zeit. H. v. Heintze datiert das Fuldaer Frauenporträt auf Grund eines überzeugenden stilistischen Vergleichs mit dem Bildnis des Carinus ¹⁰⁾ in die Nähe dessen Regierungszeit.

Für dieses Frauenporträt der Residenz ergibt sich ein Datum im letzten Viertel des 3. Jh. Trotz der leichten Überarbeitung ist es in seiner handwerklichen Qualität ein typisches Bildnis dieser Zeit.

Anmerkungen:

- 1) R. Delbrück, Münzbildnisse, Taf. 24, 35-38
- 2) EA 3349, Text P. L'Orange; Bovini, MonAnt. 1943, S. 318 fig. 9
- 3) Text zu EA 3349, L'Orange, 1931
- 4) R. Delbrück, Kaiserporträts, Taf. 10
- 5) s.o. und Felletti Maj, Icon.
- 6) P. L'Orange, Antike Kunst 1961, S. 68 ff. abgedruckt in: Icon and Likeness, S. 61-3, zur Frauenfrisur.

- 7) St. Jones, Kat. Nr. 34, S. 228, Taf. 86; L'Orange, Icon, Abb. 14, 15; Bovini, s.o., S. 324, fig. 115
- 8) Mus. Communale, Bonacasa, Kat. Nr. 152, S. 117, Taf. LXX. Er datiert wohl zu früh in die Zeit der Tranquillina.
- 9) H. v. Heintze, Kat., Fasanerie Fulda, Nr. 53, S. 79, 109, Abb. 88, 89, 135a-b, 136a
- 10) Felletti Maj, Icon., Nr. 203, S. 282,3, Taf. LVIII

NICHTANTIKE BILDNISSE

S/66

EA 1011

NF 11 o.m.

JULIA HELIOGABALI CAES.AVIA

Ohne Hals; neu die Nase einschließlich des r. anschließenden Wangenteils und die Oberlippe. Oberfläche sehr gut erhalten. Waagerechte Rille zwischen den r. Seitenlocken; hinterer Teil der oberen Locke dort abgeschlagen.

Marmor, H. 20 cm

Der Dargestellte trägt eine einmal gestufte Frisur, deren nach links gebogenen Haarspitzen gleichmäßig lang in die Stirn gestrichen sind. An der rechten Schläfe bildet sich eine Gabel. Die tief in den Nacken fallenden Strähnen bilden eine dicke eingeschlagene Rolle, an beiden Seiten locken sich die bis über die Ohren reichenden Haarenden hakenförmig gegeneinander. Von den gratigen Brauen ist die linke höher hinaufgeschwungen. Die stark gebogenen Oberlider lassen bei fast geraden Unterlidern eine weite Öffnung der Augen zu. Die jugendlich glatten Wangen laufen in einem kleinen runden Kinn zusammen. Der sehr kleine Mund weist eine volle weit vorspringende Unterlippe auf.

Arndt spricht im Text zu EA 1011 von einem sehr anziehenden Werk, das er, allerdings mit Vorbehalt, trajanisch datiert. Die merkwürdig langen Nackenhaare und die gegeneinander geschwungenen Seitenlocken entsprechen keiner in der Antike getragenen Frisur. Auch die von der Erwachsenenmode unabhängigen Kinderfrisuren, zeigen keine vergleichbaren Bildungen. Zwar ¹⁾ zeichnen sich die Frisuren bei Kindern durch ihre größere Natürlichkeit aus, doch die Haare dieses Jungen wirken eher künstlich gelegt. Die maniriert erscheinende Zusammenstellung der übergroßen aufgerissenen Augen mit dem kleinen vollen Mund scheint der Wiedergabe einer tatsächlich lebenden Person zu widersprechen. Die hoch ge-

zogene linke Braue vermittelt dem Gesicht einen unangenehm gespannten und erstaunten Ausdruck. Es handelt sich mit großer Wahrscheinlichkeit um ein in der Renaissance entstandenes Werk, das nicht nach einem Vorbild, sondern aus der Vorstellung antikisierend gearbeitet wurde.

Anmerkungen:

- 1) W. Gereke, Kinderbildnisse; zu neronischen Porträts, S. 97 ff.

FL.DOITIAN.VESPASIANI FIL.IMP.CAESAR

Ohne Hals; Hinterkopf und Nasenspitze ergänzt; l. Ohr leicht verscheuert; Oberfläche geputzt.

Marmor mit rostfarbenen senkrechten Streifen, H. 21 cm

Die kurzen Strähnen sind zu im Gegensinn bewegten Reihen in die Stirn gestrichen. In der Stirnmitte fallen die Haarspitzen zu einer Gabel auseinander, an der r. Schläfe bilden sie ein Zangenmotiv. Die in den einzelnen Schopf eingezeichnete Strähneneinteilung bleibt an der Oberfläche, an den Seiten fehlt sie ganz. Die in der Höhe leicht versetzten Augen wirken durch die sehr breiten hochgezogenen Unterlider schmal. Backenknochen und Nasolabialfalten gliedern die Wangen nur in geringem Maße plastisch. Die erhaltene Nase hat einen gebogenen Rücken, der sich vor der Spitze einsenkt. Ein kleiner Mund mit kräftigen Lippen wird von einem Schnurr- und Backenbart umrahmt, letzterer geht in das Haupthaar über. Er ist durch kurze Meißelschläge in dichten ungeordneten Strähnen angegeben.

Arndt zieht im Text zu EA 983 eine Entstehung in othonischer Zeit in Erwägung, doch verwirft er dies wegen des Vollbartes wieder. Die Frisur, die "coma in gradus formata" und auch die etwas diffusen Seitenhaare scheinen dies Porträt in domitianische Zeit zu weisen. Auffallend ist jedoch die Charakterisierung des Bartes. Zwar wird die Barttracht auch schon in vorhadrianischer Zeit von Römern getragen, ¹⁾ sie ist dann aber entweder in längeren Strähnen angegeben ²⁾ oder direkt mit dem Meißel in die Oberfläche eingeritzt. ³⁾ Einen ähnlich krausen, aus winzigen Strähnen bestehenden Bart habe ich an keinem antiken Werk finden können. Zusammen mit den merkwürdig zusammengekniffenen Augen, die in der Höhe versetzt sind, ruft dies einen durchaus un-

antiken Eindruck hervor. Die eigentümlich schwache Sträh-
neneinteilung und die Formung der Gesichtsoberfläche stim-
men mit der unter Domitian ~~einsetzenden~~ zwar schon klas-
sizistischen Verfestigt³⁰⁴ der Plastizität nicht überein.
Von diesen Unstimmigkeiten und den verquält wirkenden Ge-
sichtszügen leitet sich die Annahme ab, daß es sich bei
diesem Werk um eine moderne Nachahmung handelt.

Anmerkungen:

- 1) Augustusporträt in Verona, C. Weickert, Die Antike 14,
1938, Taf. 21, 22; Jucker, Blätterkelch, S. 78, St. 20.
Zur Bärtigkeit als Soldatentracht in vorhadrianischer
Zeit.
- 2) New York Nr. 132311, zeigt einen zwar flachen, aber in
längeren Strähnen anliegenden Bart.
Der sog. Kelte im Prado, Hübner, Kat. Nr. 258; ABr.
1027, hat einen gepickten Stoppelbart. Da er dazu eine
ähnliche Frisur zeigt, macht gerade dieser Vergleich das
Andersartige des Residenzkopfes deutlich.
- 3) Der iul.-claud. Kopf im Lateran, Guiliano, Kat. Nr. 12a,
b, mit Schnurr- und Backenbartritzung.

R/90

EA 981

NF 15 u.r.

DIOCLETIANUS IMPERATOR CAESAR

Ohne Hals; äußerste Nasenspitze angesetzt; beide Ohren fehlen zur Hälfte; zwei kl. Bohrlöcher unter dem l. Ohr; Oberfläche geputzt; rostfarbener Fleck an der unteren r. Wange. Marmor, H. 22 cm

Der Dargestellte trägt eine in kurzen Locken flach am Kopf anliegende Frisur. Ein an den Kinnladen breiter, zum Kinn schmaler werdender Bart umgibt das dreieckige Gesicht. Dies zeigt eine deutliche Asymmetrie. Gegenüber den flachen Augen, der am Ansatz etwas gebogene Nase und dem geschwungenen weichen Mund dominieren die glatten Flächen von Wangen und Stirn.

Arndt, ¹⁾ der Nr. 64 zusammen mit drei anderen Portraits der Residenz für zeitlich nicht bestimmbare Griechendarstellungen hält, wie auch Graindor, ²⁾ der ebenfalls meint, es handele sich um einen Griechen, kann ich nicht folgen.

Der Kopf weist einen rötlichbraunen Fleck auf, dies ist aber kein ausreichender Beweis seiner Echtheit, da die Oberfläche geputzt ist. Die im Profil deutlich konkave Einziehung des gesamten Gesichtes könnte für eine völlige Überarbeitung sprechen. Wahrscheinlicher ist eine ganz unantike Entstehung. Das Schema der Haare läßt zwar an Werke der iul.-claud. Zeit denken, in den Einzelheiten ist es aber mit keinem echten Werk direkt vergleichbar. Die ungleichmäßige Breite des Bartes, steht nicht nur in der durch die Haare angegebenen Zeit allein da. ³⁾ Der etwas verschwommene Ausdruck, vor allem der weiche Mund wirken psychologisierend. Alle diese Unstimmigkeiten sind nicht dadurch zu lösen, daß ein Grieche dargestellt sei, sondern sie erweisen die moderne Entstehung dieses Porträts. Der

gute Erhaltungszustand mag unterstützend hinzukommen.

Anmerkungen:

- 1) Arndt, Text zu EA 981, 979-983, und mit einer Entscheidung für iul.-claud. Entstehung der genannten vier Porträts: EA 1967-9
- 2) Graindor, BCH 1915, S. 312 Anm. 2 und S. 286 Anm. 2
- 3) Heckler, ÖJH 1922-4, S. 179, Anm. 12

ANTONINUS PIUS FULVII F.IMP.CAESAR

Geputzt; Hals vorn 2 cm erhalten; große Flickstelle über der r. Schläfe.

Marmor, H. 31 cm

Die Haare des Dargestellten sind vom Wirbel aus in kurzen Strähnen nach vorn gestrichen, welche zur Stirn zunehmend plastischer durchgearbeitet sind und über der Stirnmitte ein Zangenmotiv bilden. Zu beiden Seiten davon schließen sich je zwei nach außen schwingende Haarspitzen an. An der linken Schläfenecke entsteht durch eine zurücktretende Strähne eine kleine Lücke, ihr folgen zwei waagerecht liegende Strähnen, an die sich herunterhängende kurze Locken anschließen. Die rechte Schläfenecke ist durch ein enges Zangenmotiv gefüllt, ihm schließen sich eine Reihe von waagerecht ins Gesicht weisenden Haarspitzen an. An der linken Schläfe bildet sich eine im Profil sichtbare Haarschlaufe, sie stellt eine besonders deutliche Ausprägung der auch sonst s-förmig geschlungenen Haarsträhnen dar. Die Stirn ist durch je zwei quer liegende und zwei von der Nasenwurzel aufsteigende Falten nur schwach gegliedert. Die in die gleiche Richtung gestrichelten Brauen spannen sich gerade über den tiefliegenden Augen, sie biegen erst am äußeren Ende nach unten. Breite Lider umfassen die mandelförmigen Augen, deren Karunkeln sporenartig ausgezogen sind. Die Pupillen sind durch ein rundes flaches Loch angegeben, welche eine Blickrichtung nach rechts zeigen. An der gerade ansetzenden Nasenwurzel wölbt sich der Nasenrücken, die Spitze ist etwas länger als der Ansatz der Nasenflügel. Die Wangen werden durch die sich deutlich unter dem Karnat abzeichnenden Backenknochen bestimmt. Im Profil bleibt die vorgewölbte Unterlippe hinter der Oberlippe zurück. Der

strähnige Schnurrbart läßt die Mitte der Oberlippe frei. Er geht mit langen Enden in den Backenbart über. Dieser ist an der Seite in kurzen gebogenen Locken wiedergegeben, am Kinn wachsen sie länger und gerader. Ein schmaler Bartstreifen zieht sich am Kinn bis zur Unterlippe hinauf.

Die langgestreckte Gesichtsform läuft in dem leicht vorspringenden Kinn zusammen. Der Gesichtsausdruck wirkt merkwürdig blaß und trotz der individuellen Eigenarten der Physiognomie wenig ausdrucksvoll, obwohl das Werk sorgfältig gearbeitet ist. Dies demonstriert die Wiedergabe der gelockten Haupt- und Barthaare, die jede Wiederholung vermeiden.

Arndt hält Zweifel an dem Altertum dieses antoninischen Porträts trotz seiner vorzüglichen Erhaltung für nicht erlaubt.

Die Anordnung der Stirnhaare stimmt mit dem von Wegner beschriebenen zweiten Frisurentypus des Antoninus Pius überein, der nach dem Kopf im Vatikan (*Sala della Croce Greca* 595), ¹⁾ benannt ist. Bis auf die Ausbildung der rechten Schläfenecke wiederholt sich die Lage der Haarspitzen um das Gesicht Zug um Zug. Eine allgemeine Angleichung eines Privatporträts an das Bildnis des Herrschers ist wohl möglich, aber die genaue Übernahme dieser typischen Gestalt der Frisur, ist nur als Portrait des Kaisers verständlich. Dagegen sprechen aber physiognomische Abweichungen, die bei der sonstigen Qualität der Ausführung um so schwerer ins Gewicht fallen: der Gesichtsumriß ist wesentlich gestreckter, die drückende, gerade Führung der Brauen ungewöhnlich, die Augenform sonst nicht zu belegen. Auch die kurzen geschlängelten Bartlocken kommen an gesicherten Porträts dieses Kaisers nicht vor. Die unübliche Art der Augenbohrung ist zwar belegt in frühantoninischer Zeit, bleibt aber eine sehr seltene Form. ²⁾ Die flach anliegende Haarschlaufe an der linken Schläfe ist ebenfalls eine seltene Form. ³⁾

Der an manchen Porträts des Antoninus Pius zu beobachtende milde und abgeklärte Ausdruck ⁴⁾ entspricht nicht demjenigen der matten Züge des Porträts in der Residenz. Aus diesen Ungereimtheiten ergibt sich die nicht antike Entstehung dieses als Antoninus Pius gemeinten Bildnisses.

Anmerkungen:

- 1) Wegner, Antoninen, Taf. 4a, S. 15/6
- 2) Inan-Rosenbaum, Nr. 121, aus Bergama und Nr. 280, Taf. 155 u.
- 3) McCann, Sept. Sev., Taf. 44c, Kat. Nr. 33, S. 146,7 aus Rom.
- 4) Wegner, Antoninen, Taf. 1 Mus. Neapel Naz. 6031 u. Taf. 3, Rom, Thermenmuseum Nr. 718

HERACLIUS HERACLONAE FIL. IMPERATOR

Übergang vom Hals in ein waagerechtes Bruststück gerade noch erhalten; quer über den Hinterkopf ein Riß, der hinter dem r. Ohr diagonal zum Oberkopf aufsteigt, wo eine Stelle ausgebrochen ist; viel Kaltarbeit.

Ca. 2 mm dicke Bronze, H. 32 cm

Der Dargestellte trägt die Haare ohne erkennbare Ordnung vom Wirbel zu allen Seiten gestrichen. Die kurzen Strähnen locken sich stark, so daß eine zwar in der Fläche bleibende, doch lebhaft bewegte Frisur entsteht. Die voluminöse Haarkappe läßt die Ohren frei, reicht aber weit in die Stirn. Eine Rinne trennt das Lidpolster von schmalen Oberlidern; diese überschneiden die Unterlider am äußeren Winkel. Die als kleiner Halbkreis eingeritzte Pupille wird von einem ihr in der Form gleichenden Irisring umgeben. Kräftige Backenknochen gliedern die mageren Wangen. In der Mitte ist der Nasenrücken ein wenig gebogen. Von den vollen Lippen des kleinen Mundes springt die obere etwas vor. Die Kinngarbe ist nur schwach ausgebildet. Ein Grübchen unterteilt das kleine fliehende Kinn. Die Kopfwendung und Rückenigung ist durch das erhaltene Halsstück und den kurzen Brustansatz gesichert.

Zu diesem Bronzewerk sind drei Wiederholungen bekannt: je eine in Venedig ¹⁾ und Berlin ²⁾ aus Marmor, die dritte in Neapel ³⁾ aus Bronze. Daltrop ⁴⁾ nimmt Nr. 66 unter die Privatbildnisse der trajanisch-hadrianischen Zeit auf, er referiert ohne selbst Stellung zu nehmen Arnolds Meinung aus dem Text zu EA 2453. Dieser hielt zwar ursprünglich die Münchner Bronze für antik, ⁵⁾ er äußert jedoch bei der Besprechung der venezianischen Büste Zweifel an deren Echtheit, die Wiederholung in Neapel ist für ihn sicher modern

und nur das Berliner Werk antik. Durch die Existenz der nicht antiken Neapler Bronze verstärken sich auch seine Zweifel an Nr. 66. Wegner ⁶⁾ weist das venezianische Werk, zu dem er Nr. 66 als Wiederholung nennt, dem Umkreis des Gian Cristoforo Romano (ca. 1465-1512) zu. Von diesem Bildhauer sei bekannt, daß er für den französischen König mehrere Köpfe römischer Kaiser geliefert habe, also antikisierend arbeitete. Traversari ⁷⁾ aber verteidigt wieder die Echtheit der Büste in Venedig.

Nr. 66 ist kein Nachguß des venezianischen Werkes, da leichte Abwandlungen in der Lockenanordnung bestehen. Die Existenz der zweiten, sich an diesem Kopf orientierenden Bronze in Neapel ist in der Tat sehr verdächtig. Die Konturen des Bronzeporträts in der Residenz sind sehr weich, sie heben sich von der harten überpräzisen Arbeit des Porträts in Venedig stark ab. Nur die organische Weiche und Lebendigkeit des Berliner Werkes strebt nach einer für frühhadrianische Zeit typischen Bewegtheit im Haar bei zunehmender Licht- und Schattenwirkung. Die in der Fläche bleibende Lockenfülle von Nr. 66 kommt der künstlerischen Absicht dieser Zeit nicht nach, in die es nach seinem Stil am ehesten gehören würde. Zu dem Vorhandensein zweier leicht abgewandelter Wiederholungen nach dem Berliner Bildnis tritt für Nr. 66 auch die stilistische Unstimmigkeit hinzu als Nachweis seiner modernen Entstehung.

Anmerkungen:

- 1) Venedig, Inv. Nr. 29; EA 2453; Traversari, Kat. Nr. 44
- 2) Berlin, Blümel, Kat. R 63, Inv. Nr. 407
- 3) Neapel, Inv. nr. 10529. Nach freundlicher Mitteilung der Museumsleitung waren leider keine Aufnahmen dieses Werkes zu beschaffen.
- 4) Daltrop, Privatbildnisse, S. 118

- 5) im Text zu EA 1020/1. Er datierte sie in die Zeit des Commodus
- 6) M. Wegner, Berichte vom 6. Internat. Kongress, Berlin 1940, S. 143 ff Antikenfälschung in der Renaissance.
- 7) im Kat. Nr. 44, S. 65

Nasenspitze ergänzt; Kinn l. unten leicht bestoßen, beide Ohren an den Rändern verletzt.

Bräunlich verfärbter Marmor, H. 18 cm

Die kurzen Haarsträhnen fallen vom Wirbel zu allen Seiten, an der Stirn sind sie länger gelassen. Rechts von der Stirnmitte bilden die Haarspitzen eine Gabel, sie weisen von dort jeweils zu den Ohren. An den Schläfen biegen sich ihnen zwei Strähnen entgegen und bilden so eine Zange. Die Haare verdecken die Stirn fast. Sehr hochgezogene, gestrichelt wiedergegebene Brauen spannen sich über den von auffallend breiten Lidern umrahmten Augen. Die Pupillen sind durch einen eingeritzten Dreiviertelkreis wiedergegeben. Das l. Auge sitzt ein wenig schräg. Die kindlichen Wangen bleiben ungegliedert. Der kleine Mund weist volle Lippen auf, deren untere etwas vorspringt. Das wenig ausgeprägte Kinn entspricht in seiner plastischen Ausbildung den übrigen Gesichtsteilen.

Arndt ¹⁾ hat dieses Porträt mit Vorbehalt wegen seines physiognomischen Ausdrucks in gordianische Zeit eingeordnet. Er neigte aber auch einer trajanischen Datierung zu, während Bernoulli in brieflicher Äußerung den Kopf ins 1. Jh. n. versetzte.

Das vortrefflich gearbeitete und gut erhaltene Werk erweckt Zweifel an seiner Echtheit. Der Dreiviertelkreis im Auge und die dünn gestrichelten Brauen würden eher zu einem Bronzewerk passen. Der besonders im Profil ältlich wirkende Junge zeigt eine ungewöhnliche Bildung der Augen- und Mundpartie. Ein in Venedig befindlicher Knabenhkopf, ²⁾ den Trauersari wegen der zeitlich nicht passenden Büste unter den Fälschungen anführt, weist hierzu eine erstaunliche Übereinstimmung auf. Dieselben gleichmäßig geschwungenen Brauen

und die durch eine scharfe Rinne vom Lidpolster getrennten breiten Oberlider, welche das Unterlid am äußeren Ende überschneiden. Die gleichen breiten gegen die Wangen abgegrenzten Unterlider, die die mandelförmige Augenbildung bedingen. Beim venezianischen Porträt liegt das linke Auge am äußeren Winkel tiefer, bei Nr. 67 ist es dort nach oben verschoben. Der Wangenumriß, das kleine weiche Kinn und die Mundpartie entsprechen sich ebenfalls. Traversari vermutet keine direkte Fälschung, sondern eine eklektische Arbeit der Renaissance wie ja auch die "Fälschungen" der Münchner Residenz zu verstehen sind. Es muß weiterer Nachprüfung überlassen bleiben, ob nicht beide Knabenbildnisse in der gleichen Werkstatt entstanden sind. \Durch das Zusammenfügen heterogener Teile in diesem modernen Werk erklärt sich Arndts unsichere Beurteilung.

Anmerkungen:

- 1) Arndt, Text zu EA 1026
- 2) Traversari, Kat. Venedig, Nr. 83, S. 101,2

M.CLODIUS PUPIENUS MAX.IMP.CAES.

Ohne Hals; kl. Flicken über der l. Braue; Nase und Lippen ergänzt, l. Ohrrand abgeschlagen; Gesichtsoberfläche grau angestrichen.

Marmor, H. 24 cm

Die Haare des Dargestellten sind zu kurzen Lockenrollen aufgedreht, die in der Stirnzone einzelne Bohrlöcher aufweisen. Der abfallende Rand zur Stirn ist scharf markiert. Die gestrichelten Brauen folgen im Bogen dem Haaransatz, sie fallen von der Nasenwurzel stark nach außen ab. Die äußeren Augenwinkel liegen etwas tiefer als die inneren, da auch die Lage der Oberlider dieser Schräge folgt. Die Pupillen sind durch eine hochovale Delle markiert und von einem geritzten Dreiviertelkreis umgeben. Eine deutliche Einziehung trennt die Unterlider von den Wangen; diese gliedern die Nasenlippenfalten plastisch. Der Nasenrücken ist gebogen. Das Untergesicht umrahmt ein kurzer Bart, der am Kinn in zwei längeren Strähnen auseinandersteht. Der Schnurrbart besteht aus feinen Haarsträhnen, die auf den Backenbart zu gestrichen sind. Die Bartsträhnen der Seiten hängen gerade herab.

Bis auf ein einziges Bohrloch zwischen den beiden längeren Bartsträhnen ist der laufende Bohrer nur in der vorderen Haarpartie verwendet. Die Oberfläche des Gesichtes wurde mit Säure behandelt.

Dieser gut erhaltene Kopf ist recht qualitativvoll, gegen seine antike Entstehung aber sprechen eine Reihe von Unstimmigkeiten. Die vereinzelt Bohrlöcher dringen unvermittelt in die dicke Haarmasse ein. Sie gliedern diese weder in Lockeneinheiten, noch erreichen sie eine Auflockerung der Oberfläche im Sinne einer stärkeren Licht- und

Schattenwirkung, der Kontur der plastisch geschlossenen Haarmasse bleibt bestehen. Auch der unorganische Abbruch der Haare über der Stirn wirkt befremdend. Durch den stark nach unten gebogenen Verlauf der Brauen entsteht eine seltsam hängende Augenpartie, die in ihrer ungeschickten Wirkung im Gegensatz zur Qualität der übrigen Ausführung zu stehen scheint. Die plastische Darstellung der Pupille in Gestalt einer hochovalen Delle ist ganz unüblich. Diese eigentümliche Bildung der Augenpartie findet sich in gleicher Weise an einem ebenfalls sonst gut gearbeiteten Köpfchen der Residenz, ¹⁾ dessen moderne Entstehung wegen seiner Anlehnung an das Bildnis Hadrians, seiner geringen Höhe und der vorzüglichen Erhaltung nicht zu bezweifeln ist. Die fahrig auseinander gestrichenen Schnurrbarthaare und der in zwei symmetrisch gebogenen Enden auslaufende Kinnbart verstärken den Eindruck, daß es sich bei diesem Kopf um eine moderne Arbeit handelt.

Anmerkungen:

- 1) In einer Nische an der Westseite links neben dem Kamin aufgestellt. Photo Ant/W 6

✓ M. AEMILIUS LEP. TRIUMVIR REIP. CONST.

Ohne Hals; Oberfläche und der Bartrand überstrichen; Nase ergänzt.

Marmor, H. 25 cm

Die Haare fallen in weichen, längeren Strähnen vom Wirbel aus nach allen Seiten. Vorne und an den Schläfen sind die Strähnen durch wenige, 2-3 cm lange Bohrrinnen voneinander getrennt. Über den freibleibenden Ohren drehen sich die Haarenden zu kleinen runden Locken auf; dies ist auf der rechten Seite stärker ausgeprägt. Die Oberfläche der Haarsträhnen ist durch ein mehrzinkiges Instrument fein gerillt. In der Stirn sind die Haarspitzen über dem rechten Auge auseinander gestrichen, die drei mittleren Strähnen enden in einem gemeinsamen, waagerecht liegenden Steg. Über den Brauen wölbt sich die Stirn sehr stark vor. Die Brauenhaare sind als Einschnitte in den plastisch erhabenen Brauen wiedergegeben, durch ihren auseinander strebenden diagonalen Verlauf wirken sie hängend. Die bandartigen Oberlider trennt eine Rille vom Lidpolster. Eine Einsenkung setzt die Unterlider gegen die Wangen ab. Die Karunkel wird durch ein kräftiges Bohrloch angezeigt. Eine tiefe v-förmige Bohrung markiert die Pupille und ein geritzter Irisring umfaßt sie in U-Form. Die kaum durch Falten gegliederten Wangen legen sich flach an die Backenknochen an. Das Untergesicht umgibt ein kurzsträhniger Bart, der bis auf den Hals wächst. An den Seiten und unter dem Kinn werden die Bartsträhnen durch kurze Bohrgänge unterteilt. Die geschwungene Oberlippe ist von einem Schnurrbart bedeckt, dessen Enden mit dem Backenbart in Verbindung stehen. Die sehr breite, hängende Unterlippe springt nur wenig vor; ein

Teil des Kinnbartes zieht sich bis zu ihr hinauf.

Arndt ¹⁾ weist schon auf die ungewöhnlich gute Erhaltung, die seltene Steinsorte und die unübliche Augenbohrung hin, dennoch hält er den Kopf für antik. Er schlägt eine Datierung am Anfang des 3. Jh. vor. Fr. Poulsen ²⁾ datiert dies Werk hadrianisch im Anschluß an EA 3003/5, ein Werk das in der Stoa des Hadrian in Athen gefunden wurde. Poulsen vergleicht hauptsächlich die Augenbohrung der beiden Porträts.

Diesem Vergleich kann ich nicht folgen. Die Pupillenwiedergabe des Kopfes in Brocklesby Park zeigt eine unten gerundete oben begradigte Eintiefung, wie sie in frühantoninischer oder hadrianischer Zeit durchaus möglich ist. Haar- und Bartwiedergabe, Augenform und Wangendarstellung stimmen mit diesem Datum, das durch den Fundort gesichert ist, stilistisch völlig überein. Mit dem anders gearteten Kopf in der Residenz läßt sich besser ein Porträt aus Ephesos (Inan-Rosenbaum Nr. 173) vergleichen. Dieses Werk ist durch die richtigere Datierung des Bildnisses aus Miletopolis in Berlin, ³⁾ ebenfalls in mittelseverischer Zeit entstanden zu denken. Die locker bewegten allerdings kürzeren Strähnen als bei Nr. 69 sind durch einzelne Bohrrinnen getrennt, der Bart wächst ebenfalls bis auf den Hals und auch die schwache Gliederung der Wangen entspricht sich. Die Pupillenwiedergabe wird im Katalog rund (circular) genannt, ⁴⁾ links zumindest scheint sie oben jedoch gerade zu enden. Trotz dieser Ähnlichkeiten bleibt der Ausdruck des Porträts in der Residenz völlig verschieden.

Dieser Ausdruck entsteht durch die harmonisierend geordneten Haarsträhnen, die stark gewölbten Stirnbuckel, den Blick, der nicht tatsächlich nach außen zu gehen scheint und den betont schön geschwungenen Mund.

Außer der nicht antik erscheinenden Augenbohrung, spricht auch die gerippte Haaroberfläche gegen ein Original. Zwar

gibt es eine solche Strähnenangabe auch in mittelseverischer Zeit, nicht nur in antoninischer wie Arndt meinte, so z.B. an Werken in Dresden, ⁵⁾ Florenz, ⁶⁾ Toulouse, ⁷⁾ Boston ⁸⁾ und Budapest. ⁹⁾ Diese in guten Abbildungen vorliegende Bildnisse zeigen deutlich eine feine Strähneneinteilung, die jedoch kräftiger ist und jede Strähne klarer für sich heraus arbeitet als bei Nr. 69. Dessen Haare sind dagegen mit dem Zahneisen behandelt, einem Instrument, das besonders in der Renaissance häufig verwendet wurde. ¹⁰⁾ Brauen- und Augenbildung erinnern an ein Marciana genanntes Porträt in Florenz, das Mansuelli unter den Fälschungen behandelt. ¹¹⁾

So ist außer der seltenen Steinsorte, der guten Erhaltung, der ungewöhnlichen Augenbohrung und des merkwürdigen Gesichtsausdrucks noch die Rippung der Haaroberfläche suspect. Alle diese Beobachtungen zusammen sprechen deutlich gegen eine antike Entstehung dieses Werkes.

Anmerkungen:

- 1) Arndt, Text zu 1032 r.
- 2) Text zu EA 3003-5, Kopf in Brocklesby Park
- 3) Berlin, Kat. Blümel, R 113, S. 47, Taf. 73. Zur Datierung: Fittschen, JDJ 86, 1971, S. 244 Anm. 118
- 4) Inan-Rosenbaum, S. 139
- 5) Dresden, Staatl. Skulpturenslg., Nr. 398
- 6) Florenz, Kat. Mansuelli, Nr. 125
- 7) Esperandieu II, S. 78, Nr. 980
- 8) L. Caskey, Cat. Sculpt., S. 225 f., Nr. 133
- 9) A. Hekler, Kat. Budapest, Skulpturen, S. 133 f., Nr. 125; ABr. 1001
- 10) Wiggers-Wegner, Caracalla, S. 170, zu Kopenhagen Nr. 755, "Zahneisenarbeit ist befremdlich".
- 11) Mansuelli, Kat., Nr. 182, S. 139

MAXIMINUS THRAX MICCAE FIL.IMP.CAES.

Ohne Hals; Nasenspitze ergänzt; r. Ohr am äußeren Rand be-
stoßen, l. Ohr obere Spitze abgeschlagen.

Marmor, H. 26 cm

Der Dargestellte trägt die dünnen Haarsträhnen vom Hinter-
kopf nach vorn gestrichen, sie sind soweit gelichtet, daß
eine große Partie über der Stirn freibleibt. Am Oberkopf
fehlen die Haare an einer großen kreisrunden Stelle ganz.
Die Stirn gliedern plastisch gewölbte Stirnbuckel und zwei
waagerechte Falten. Die sehr breiten Brauen sind plastisch
angegeben, sie nehmen einen völlig geraden Verlauf. Die
tiefliegenden Augen werden mandelförmig von den Lidern ein-
gefaßt, welche deutlich von ihrer Umgebung abgegrenzt sind.
Die kreisförmige Pupillenbohrung umgibt ein geritzter Iris-
ring. Vom äußeren Augenwinkel strahlen nach oben gebogene
Falten aus. Die Haut der mageren Wangen schließt sich eng
um die kräftigen Backenknochen. In weitem Bogen schwingen
die Nasenlippenfalten um die Mundpartie und die vom inneren
Augenwinkel ausgehenden Falten folgen ihrem Verlauf. Das
Untergesicht umgibt ein Bart, der nur am Kinn zwei über den
Gesichtskontur hinausragende Strähnen aufweist. Der
Schnurrbart geht mit seinen Enden in den Backenbart über;
er verdeckt die Oberlippe ganz. Die obere tritt gegenüber
der unteren Lippe etwas vor.

Das Porträt dieses nicht mehr jungen Mannes steht im Typ
des Philosophenbildnisses, der durch das griechische Por-
trät der vorchristlichen Zeit stark beeinflusst wurde.
Arndt ¹⁾ vermutete, daß in diesem Porträt ein Grieche anto-
ninischer Zeit dargestellt sei, er verglich ihn mit den
Bildnissen der attischen Kosmeten. Dieser Zusammenstellung

widersprach Graindor, ²⁾ der hervorhob, es gäbe keine stilistische Einheit unter den Kosmetenporträts. Mir schien zunächst der Anfang des 3. Jh. das richtige Entstehungsdatum für dieses Porträt zu sein. Ein Vergleich mit dem im selben Typ stehenden Porträt eines Mannes in New York ³⁾ das in der 1. Hälfte des 3. Jh. entstanden ist, macht jedoch die nichtantike Arbeit deutlich.

Durch das Spiel der Stirnfalten entsteht eine unruhige, uneinheitliche Partie, deren Ausdruck psychologisierend wirkt. Die außerordentlich dicken Brauen ziehen in ihrem geraden Verlauf eine trennende Waagerechte über das Gesicht. Unter dieser Partie liegen die Augen ohne Betonung. In der Wirkung des Untergesichts kommt der Unterlippe zentrale Bedeutung zu. Gegenüber der zurückhaltenden Plastizität des Kopfhaares fallen die im Profil sichtbaren übereinander geschobenen Bartsträhnen der Seiten auf. Sie bewirken einen Kontrast zwischen Karnat und Haar. In dieser Hinsicht scheint das Profil nach einer anderen Absicht gearbeitet zu sein als die Vorderseite. Sie betont den in antoninischer Zeit gesuchten Gegensatz von schattendem Haar und schimmernd glatter Haut. Noch in dieser Tradition steht das am Ende des 2. Jh. entstandene Porträt eines Mannes im Philosophentyp ⁴⁾ in Kopenhagen. Die organischere Auffassung des Gesichtes als Einheit, die realitätsnahe Wiedergabe der stofflich erfaßten Oberfläche und der eindeutig in der Augenpartie gesammelte Ausdruck, stellen dieses qualitätsvolle Werk in deutlichen Gegensatz zu Nr. 70. An dem Bildnis in der Residenz sind dagegen Stirnpartie und Unterlippe in der Wirkung besonders herausgehoben. Hierdurch steht es im Gegensatz zu der am Ende des 2. und Anfang des 3. Jh. immer stärker werdenden Tendenz die Ausdruckskraft der Augen auf Kosten der übrigen Partie zu erhöhen. Zugleich tritt eine Vereinfachung der Formen und eine Konzentration

auf kennzeichnende Einzelzüge ein, wie dies das vorzügliche Porträt in New York vor Augen führt. Die oben beschriebene Formwiedergabe und der psychologisierende Ausdruck stehen hiermit im Widerspruch und erweisen die nichtantike Entstehung dieses Werkes.

Anmerkungen:

- 1) Arndt, Text zu EA 1019; er vergleicht ABr. 381-89.
- 2) Graindor, BCH 1915, S. 286 Anm. 2 u. S. 283 u. Anm. 5
- 3) G. Richter, Roman Portraits, Nr. 94
- 4) Kopenhagen; ABr. 561,2

VI ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN

Die im Katalog beschriebenen und zeitlich eingeordneten Werke umspannen die Entwicklung des römischen Porträtschaffens von republikanischer bis in diokletianische Zeit. An Hand der in dieser Hinsicht zufälligen Auswahl einen Abriß der römischen Porträtgeschichte zu geben, hieße unerträglich vereinfachen. Wichtiger ist es, unter den hier behandelten Bildnissen diejenigen noch einmal hervorzuheben, die durch ihre Eigenart das Bild der Porträtentwicklung bereichern und erweitern. Es ist dies die Bildnisgruppe, die auf Grund technischer und stilistischer Indizien dem griechischen Raum zugewiesen werden konnte. Besondere Beachtung verdienen ebenfalls ein republikanisches, bzw. caesarisches Bildnis, Nr. 2 und Nr. 3, der schon von Poulsen gewürdigte Liviakopf, Nr. 13, ein neronisches Kinderporträt, Nr. 23 und die hadrianische Kopie eines republikanischen Werkes, Nr. 30.

Die Sonderstellung des römischen Porträts in Griechenland ist von späthellenistischer bis in augusteische Zeit und dann vermehrt wieder seit Hadrian faßbar. Wie schon in der Einleitung erwähnt, ist durch die Sonderentwicklung eine gewisse Provinzialität gegeben. Diese qualitative Wertung resultiert aus der Entfernung vom Stadtrömischen, wo die maßgeblichen Werke entstanden, nach denen sich das griechische Porträt durchaus richtet. Die Abweichungen liegen im Technischen in einer gelegentlich abgewandelten Augenbohrung, Nr. 38, im Stehenlassen der Spitzseinschraffuren im Gesicht, Nr. 32, Nr. 38, Nr. 40, Nr. 45, Nr. 52, Nr. 55, und in der Art der Verwendung des Bohrers, Nr. 45 und 52, bzw. seiner Nichtanwendung, Nr. 36. Hierfür wie bei der Ermittlung stilistischer Eigentümlichkeiten boten die auf der Athener Agora gefundenen Porträts neben den Kosmetenbildnissen und den von Weber behandelten Werken griechischer Provenienz eine ausreichend breite Grundlage. Über das Technische hinausgehend kann die Verwendung des Bohrers

durch den griechischen Bildhauer Einblick in die stilistischen Besonderheiten dieser Porträts geben. Wenn in nachhadrianischer Zeit nur mit dem Meißel gearbeitet wird, also die vermehrte Einbeziehung des Lichtes zur Oberflächengestaltung unterdrückt wird, dann stellt dies eine deutliche Absage an die zu jeher Zeit immer stärker werdende, malerische Auflösung der Oberfläche dar. Nach mündlicher Mitteilung von H. Wrede ist der Kern dieser Richtung bei den Bildhauern um Herodes Atticus zu suchen. Dessen Bildnis, die seiner Frau und Schüler, sind in der Tat die wichtigsten und qualitätvollsten Beispiele hierfür. Die Bedeutung und Ausstrahlungskraft dieser betont plastischen Porträtausprägung darf bei der zahlreichen und bedeutenden Bautätigkeit des Herodes Atticus sicher nicht unterschätzt werden. Dennoch geht zeitlich neben den Bildnissen ohne Verwendung des Bohrers eine andere Gruppe einher. Die bekanntesten Vertreter hierfür sind ein überlebensgroßer Kopf von der Athener Agora und ein Marc Aurelporträt im Athener Nationalmuseum. Die einzelnen Bohrgänge bilden schattende Zwischenräume, durch die das Volumen der dazwischenliegenden Strähnen betont wird. Der stofflichen Wiedergabe und der Darstellung der Haare als Masse dienen also in dieser Porträttrichtung die tiefen Bohrrinnen. Es wird eine der stadtrömischen gerade entgegengesetzte Wirkung erzielt. Denn nicht die Auflösung der Oberfläche in ~~t~~aktile nicht mehr erfahrbare Zonen des Hell-Dunkels, sondern gerade die plastische, klar abgegrenzte Einzellocke ist das Anliegen des griechischen Bildhauers, wenn er mit dem Bohrer arbeitet. Die künstlerische Absicht entspringt in beiden Bildnisgruppen einer wohl aus vorchristlicher Zeit tradierten, charakteristisch griechischen Neigung und Fähigkeit zur Plastizität. Auch das Philosophenbildnis, Nr. 53, das wegen seiner Ähnlichkeit mit einem Kosmeten in die Reihe der griechischen Werke gehört, steht nicht in der durch das Kaiserporträt angegebenen stadtrömischen Stilentwicklung. Hier ist aller-

dings neben der griechischen Herkunft die Zugehörigkeit zum Typus des Philosophenbildnisses ausschlaggebend. Solange das Kaiserbildnis selbst in diesem Typus gegeben war wie bei Hadrian, Antoninus Pius und Marc Aurel ist die Entwicklung zeitlich gesichert, unter den severischen Herrschern und später bis hin zum Philosophenbildnis aus Eleusis aber entfällt eine solche Datierungshilfe. Eine spezielle Untersuchung dieses Bildnistypus steht leider noch aus. Zu weiteren weniger wichtigen Eigenarten an griechischen Porträts sei auf die Abhandlungen im Katalog verwiesen, Nr. 34 und Nr. 48.

Fraglich mußte die Zuweisung an diese Gruppe bei Nr. 12, 35 und 57 bleiben. Insgesamt konnten jedoch elf Porträts als griechische Arbeiten ermittelt werden. Die relativ hohe Prozentzahl steht wie schon eingangs erwähnt im Einklang mit Venedig als einem der Ankauforte. Da natürlich sehr schlecht erhaltene oder überarbeitete Stücke Fragen über ihren Herkunftsort nicht mehr beantworten können, mag sich ursprünglich noch eine erheblich größere Zahl ergeben haben.

In dieser als Kaiserbüstengalerie angelegten Sammlung konnten nur neun Porträts mit Angehörigen der Herrscherhäuser identifiziert werden: Caesar, Nr. 10; Augustus, Nr. 11; Drusus major, Nr. 12; Livia, Nr. 13; Germanicus, Nr. 15; Trajan, Nr. 27 und Lucilla, Nr. 41. Offen blieb bei Nr. 38 die Benennung Faustina major und für Nr. 59 konnte in einem Ausschlußverfahren der Name Philippus minor vorgeschlagen werden. Der von Arndt erwähnte Hadrian, EA 1014, befindet sich heute in Leutstetten. Wegner hat schon seine nichtantike Entstehung bei der Behandlung der Herrscherbildnisse dieses Kaisers festgestellt. Auch EA 1005 ist heute nicht mehr im Antiquarium untergebracht, sein Verbleib war nicht zu ermitteln. Nach der Photographie ist allerdings kaum an einer modernen Arbeit zu zweifeln. Unter den nichtantiken

Bildnissen im Katalog, Nr. 61-70, ist die Art der Anlehnung an ein antikes Vorbild sehr verschieden. Während Nr. 62 nur sehr entfernt an römische Kinderporträts erinnert, erscheint bei Nr. 67 eine etwas engere Beziehung. Als Beispiel einer sehr großen Treue gegenüber dem Vorbild ist Nr. 65 zu nennen, die sich nach einem Bildnistyp Kaisers Antoninus Pius richtet. Bei allen diesen Arbeiten weisen die Vorlagen in das 2. Jh., dieser Beobachtung kommt aber bei einer so geringen Anzahl sicher kein größerer Aussagewert zu. Nicht ganz zur Sicherheit erhoben werden konnte der antike Ursprung von Nr. 47. Die beiden modernen Bildnisse Nr. 63, 64, die Arndt wegen der Barttracht mit den hadrianischen Werken Nr. 34, 35 verglich, sind recht geringe, wenig ansprechende Arbeiten, während bei den übrigen nichtantiken Bildnissen oft eine hohe Qualität zu beobachten ist. Hierdurch zeichnet sich gerade Nr. 70 aus. Die antiken Porträts zeigen sowohl quantitative wie auch qualitative Schwerpunkte bei den vorchristlichen Werken Nr. 1-10 und in der ersten Hälfte des 3. Jh., Nr. 45-59. Das Abnehmen der Werke im späteren 3. Jh. geht mit einem allgemeinen Nachlassen in der Porträtproduktion überein. Da hiervon in besonderem Maße Privatporträts betroffen waren, bleiben die beiden weiblichen Bildnisse das Antiquarium, Nr. 60 und 61, trotz ihres handwerklichen Charakters immerhin erwähnenswert. Ohne eine derartige Begründung sehr gering vertreten ist die flavische Zeit durch Nr. 24-26. Die einzige in die EA (1027) aufgenommene Büste, Nr. 59a, mußte aus dem antiken Bestand ausgeschieden werden. Zur größeren Übersichtlichkeit ist sie aber im Anschluß an die Behandlung des aufgesetzten Porträtkopfes eingereiht.

Auffällig ist die im Katalog häufig ausgesprochene Vermutung es handele sich um Köpfe von einem Relief. An siebzehn Porträts ist der Hinterkopf abgeschlagen (Nr. 1, 11, 16, 17, 21, 22, 25, 28, 30, 32, 33, 37, 39, 44, 54, 61, 63).

Sie umfassen die ganze überhaupt vertretene Zeitspanne. Da aber römische Hochreliefs im Verhältnis selten sind, zumal wenn es sich um lebensgroße Darstellungen handelt, muß hier eine spätere Beschädigung in Betracht gezogen werden. So gut wie kein Stück von den Käufen Albrecht V. wird gerade aus dem Boden gekommen sein, vielmehr ist schon eine frühere Aufstellung in anderen Sammlungen anzunehmen. Es drängt sich die Vermutung auf, daß zu diesem Zweck die Hinterköpfe an so auffallend vielen Porträts abgearbeitet wurden, um sie einer besonderen Art der Aufstellung anzupassen. Könnte dies die Sammlung des A. Loredano in Venedig gewesen sein, die sonst leider nicht faßbar ist? Genauso denkbar ist aber, daß erst zum Transport, zur Platzersparnis und wegen der einfacheren Verpackung diese Beschädigungen beigebracht wurden. Da nur ein einziges aus dem griechischen Raum stammendes Porträt einen fehlenden Hinterkopf aufweist und hier der Vergleich mit attischen Grabreliefs wie auch die geringe Höhe den tatsächlichen Reliefzusammenhang sichern, könnte es sich um eine Sendung aus Rom gehandelt haben. Anhaltspunkt für diese Spekulation ist ein Brief Castellinos (vom 22. März 1567) in dem er die Tatsache verteidigt, daß eine Sendung Statuen aus Rom säuberlich mit der Säge zerlegt war, um so weniger Versandschwierigkeiten zu bieten. Keine dieser beiden Vorschläge ist mehr als eine Vermutung, es sollte aber doch auf sie hingewiesen werden. Auch auf diesem Wege ist es leider nicht möglich eine Reihe von Werken mit Sicherheit den Käufen kurz vor Errichtung des Antiquariums zuzuweisen.

Wie zu zeigen war, befinden sich unter den römischen Porträts des Antiquariums nicht nur unbedeutende oder handwerkliche Arbeiten. Das Auffinden und Herausstellen der Werke war zwar oft erschwert durch ihre ungünstige Aufstellung, die störenden Ergänzungen und die Vermengung mit modernen Bildnissen, die über ein Drittel des gesamten Be-

standes ausmachen. Das Ziel dieser Arbeit jedoch ist mit der Vorlage und Einordnung des Materials erreicht, ihre Absicht ist aber dessen Bereitstellung zur weiteren wissenschaftlichen Verwendung.

Ich, Ellen Weski wurde am

8. 6. 1946 als Ältestes Kind des Dr. med. Herbert Weski und seiner Ehefrau Dr. phil. Marie-Luise geb. Ziegler in Hannover geboren.
- 1952-56 Besuch der Volksschule in Hannover
- 1956-65 Besuch eines altsprachlichen Gymnasiums in Hannover
- 1966-73 Studium der Klassischen Archäologie, Kunstgeschichte und Alten Geschichte an den Universitäten Mainz, Freiburg, Wien und München
- 20.12.1973 Promotion zum Dr. phil. mit einer Dissertation über die "Römischen Porträts im Antiquarium der Münchner Residenz" bei Prof. Homann-Wedeking
- 1974-76 Museumsassistentin (in Fortbildung) am Antikenmuseum Berlin
- 1977-81 Arbeit am Gesamtkatalog der Skulpturen des Münchner Antiquariums im Auftrag des Deutschen Archäologischen Instituts mit Mitteln der Volkswagenstiftung
- seit 1981 Referentin des Generaldirektors der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin

